المنظمة العربية للترجمة

مارك جيمينيز

ما الجمالية؟

ترجمة

د. شربل داغر

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

مارك جيمينيز

ما الجمالية؟

ترجمة

د. شربل داغر

بدعم من مؤسّسة محمد بن راشد آل مكتوم

الـفـهـرسـة أثـنـاء الـنـشـر ـ إعـداد المنـظـمـة الـعـربـيـة لـلـتـرجمـة
جيمينيز، مارك
ما الجمالية؟/ مارك جيمينيز؛ ترجمة شربل داغر.
480 ص. ـ (الفلسفة)
ببليوغرافيا: ص 461 ـ 468.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1373-2
1. الجمالية. 2. الفن ـ فلسفة. أ. العنوان. ب. داغر، شربل (مترجم). ج. السلسلة.
111.85

Jimenez, Marc
Qu'est-ce que l'esthétique?



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، نيسان (أبريل) 2009

المحتويات

الباب الأول:
استقلال الجمالية الذاتي

الباب الثاني:
تبعية الفنون

الباب الثالث:
القطائع

الباب الرابع:
انعطافات القرن العشرين

مقدمة المؤلف
خاص بالطبعة العربية

إن كل ترجمة جديدة لـ «ما الجمالية؟» تعزز قناعتي بأن الجمالية عابرة للثقافات، وتستهدف العالمي. وهذه النسخة العربية، بعد الصينية والكورية والإسبانية والبرتغالية واليونانية، عزيزة على قلبي. إنها، على صعيد شخصي، تُطلق معنى خصوصياً على بعثاتي الجامعية العديدة، التي أتاحت لي الاتصال، منذ ثلاثين سنة تقريباً، بالثقافة العربية ـ المسلمة. وهي تؤكد، على ما يبدو لي، على المستوى النظري، بأن طرح مسألة الفن وحُكم الذوق هو فتحُ الفضاء الكبير لحرية الحُكم، والاتصال والتبادل. لنتذكر أنه، في أوروبا القرن الثامن عشر، في اللحظة التي كان فيها استعارُ الرومنسية يتهيأ لإضعاف وميض «عصر الأنوار»، وميض «العقل» الظافر، ناسبَ ميلادُ الجمالية إقامةَ الفضاء العمومي، وانبناء فكرٍ نقدي، أصابَ تدريجياً جميع مبادئ السلطة الماورائية، والفلسفية، والدينية والسياسية. وقد عنى هذا، عند ورثة المثالية، تابعِي كَنْت وهيغل تحديداً، اكتشافَ ميدان المخيلة، والشهوات، وأنواع الحدس، والانفعالات. إلا أن هذا يعني بالخصوص التمرن على ممارسة الفرد الحرية ـ التي باتت موكولة إليه ـ في أن يفكر وأن يَحكم بنفسه.

وهكذا ينتصب عالمٌ من الأقوال والأفكار ويرتقي، ابتداءً من درس الأعمال الفنية، بتنوع الأذواق والألوان عند كل واحد منا، ليجعل من المجتمع ومن التاريخ موضوعَ تساؤل؛ ففيهما ـ بعد أن أصبحت الأعمال منذ هذا الوقت معروضةً على الجمهور ـ تولد، وتختفي أحياناً، وتستديم بين وقت وآخر.

وجب لذلك، وعبر الوصلة الجمالية ـ النقدية ـ الفلسفية، الأساسية للغاية، أن نفكر في هذه المفردات الثلاث على أنها أقرب إلى المترادفات، ما يبعدنا بالتالي عن التعيين الساري لمفردة «جمالية». فنحن نعرف أن هذه المفردة حمَّالة العديد من سوء الفهم، إذ يتم لصقُها بكل بساطة بمعالجات العناية بالجسم، وبالعمليات «التجميلية» وغيرها من الحيل الجسمانية، أو يتم خلطُها بالجراحة التجميلية. هذا لا يعني أنه ليس للجمالية صلة بالجمال، وبالفكرة ـ على الأقل ـ التي تخصها بها كلُّ ثقافة وكلُّ مجتمع في لحظة محددة في تاريخها. إلا أن عصرنا لم يعد عصرَ الأكاديميات المتغطرسة والمشغولةِ بسَنِّ معايير وقواعد وتوافقات لنظرية «التناغم الجميل»؛ ولم يكن هذا «التناغم»، واقعاً، سوى صورة خارجية عن كونٍ متعال للفن، وعن عالمه المتسامي، وسوى حجةٍ للتهرب من واقع اجتماعي، اقتصادي وسياسي، شديدِ التنافرِ والنزاع. كما أنهى زمنُنا أيضاً ـ نظرياً على الأقل ـ سلطة «المعاهد الفنية»، التي ما عنت التقاليدُ لها سوى نوستالجيا متقهقرة، قبل أي شيء آخر، بدل أن تكون نوراً موروثاً من الماضي لتلبية المهمة الوحيدة التي تقع على عاتق هذه التقاليد ـ بسبب من المعاني المتحدرة من جذورها اللغوية نفسها، وهي حسنُ النقل، بل التوريثُ للورثة، وإنارة المستقبل ختاماً. عندها يتمُّ طرح السؤال، اليوم، وفي صورة لا فكاك منها، وهو السؤال البسيط بل المبتَذَل في صياغته: ماذا يعني القيامُ بالجمالية اليوم؟ لنطرحْه، غافلين عمداً، وللحظةٍ، عن التشابه، بل الترادف الذي ذكرتُه

للتو، والذي كان له أن يقودني في صورة تلقائية ومنطقية إلى الإجابة بالتالي: القيامُ بالجمالية يعني القيامَ بالتفلسف، أي بعبارة أخرى ممارسةَ الحق في النقد، بل وجوب النقد. إن هذا التساؤل ينطرح في صورة مزدوجة: على نظر فلسفة الفن، من جهة، وهو نظر «الجمالية» تاريخياً، منذ منتصف القرن الثامن عشر. وهذه الجمالية تجد نفسها، في أيامنا هذه وأكثر من أي وقت مضى في ماضيها، في مواجهة مؤلمة مع المفارقة الهيغلية. ذلك أنها مفارقة فعلاً عند هيغل، وهي أن يشترط تأسيس تفكير في الفن له اسم «الجمالية»، وأن يتوقع، في الوقت نفسه، ولادة فن حديث، موكولٍ تماماً إلى فردانية الفنان التي تُنهي، في شكلها المعاصر، انتفاء أي تنظير كان، بل تواجه أي تفكير متماسك. كما أن السؤال (المطروح أعلاه): ماذا يعني القيامُ بالجمالية اليوم؟ ينطرح، من جهة ثانية، على نظر الآلة الهائلة المنتِجة للثقافة، في مواجهة ما أسميه بـ «الثقافي»، أي مجموع الوسائل المؤسساتية، الاقتصادية والسياسية، التي تلتقي، منذ هذه اللحظة على المستوى العالمي، على الترويج وعلى التوزيع ـ نظرياً على الأقل ـ للممتلكات الثقافية على أوسع عدد من الناس. هذا «الثقافي» ليس منحازاً، ولا انتقائياً؛ وهو ليس إكراهياً، بل متسامح. وتكمن في هذا فائدته الوحيدة. ذلك أن «الثقافي» شديدُ الشره، واقعاً؛ وهو يجهل التراتبيات والتمايزات الجمالية. وهو يُنصّب كل تظاهرة ثقافية مثل استعراضٍ لـ «دماثته» الخاصة، وينتزع بذلك أسباب أي نقد، مثلما خاطرَ به ديدرو وبودلير، والذي كان ينطلق من العمل الفني لكي يعود به إلى المجتمع والتاريخ. وإذا كان فعلُ النقد يعني فعلَ التمييز، فإنه يستحسن التمييز بين الثقافي والجمالي، فـ «الثقافي» يتكشف ـ وهو يندرج اليوم في التعولم ـ مثل إفساد للثقافة، ونقيضاً تاماً لكل ما تسميه العربية بـ «الأدب» (بالعربية في النص). إن «الثقافي» يعرض أعمال الفن، بينما الجمالية تعرض ما لنا أن نرى في الأعمال، أي التاريخ والمجتمع

المساهمَين فيها. لهذا يتوجب على التفكير الجمالي القيام بعمل كبير، وسطَ أشكال معاصرة من الخلق والتعبير تُطلق عليه دوماً تحديات جسيمة، ووسط عولمة ثقافية لا تني عن سحب أي شرعية للتفكير الجمالي.

نستبين جيداً خطورةَ قطعِ هذه الصلة التاريخية بين الجمالية والنقد والسياسة. ففي هذه الثغرَة المفتوحة، تتسلل نظريات فلسفية تدعو إلى قيام النسق الجديد للتعددية التوافقية. إنها تستند، سواء أكانت مابعد طليعية أم مابعد حديثة، إلى الفكرة التالية، وهي إمكانُ تطابقٍ تام بين الفن والثقافة، وبين العمل الثقافي عموماً، من جهة، وبين النظام السياسي والاقتصادي، من جهة ثانية. هذا النسق الجديد، الجمالي والفلسفي، لا يعني شيئاً آخر غير نزع السياسة من ميدان الفن، وتنقية بل تطهير التفكير الجمالي والفلسفي، بما يخففه من أي أثر لأي عنصر نقدي يطاول الاجتماعي، أو السياسي أو الايديولوجية. إن الديمقراطية الليبرالية وفق الصيغة الغربية، بما فيها أشكالها المصدَّرَة إلى خارج الغرب نفسه، تمتلك من الآن وصاعداً الفن والثقافة اللذين تستحقانهما، أي الفن والثقافة بوصفهما حاملَي قيم ومثالات تصدِّرُها الديمقراطية الليبرالية إلى العالم كله. يحتاج الفيلسوف، وعالمُ الاجتماع أو الجمالي، إلى قليل من الفضولية، لكي يتحقق من حجم الفجوة القائمة بين دوافع ومقترحات بعض الفنانين أو بعض المثقفين، وبين الخطاب الثقافي المسيطِر، فالفضاء الثقافي يتكشف، بعد أن عولمته التكنولوجياتُ الجديدة، يوماً بعد يوم، وفي صورة متعاظمة، عن قابلياته في استيعاب، وفي التخفيف من أي تهديد مواجهٍ لهذا الاشتغال المؤسساتي، الإعلامي والمركنتيلي (الشره الربحي)، الشديدِ في فعاليته وعائده. فكلنا يعلم، في ميدان الفن المعاصر على سبيل المثال، والذي غزته تقنياتُ السوق الحامل للاسم نفسه، أننا انتقلنا منذ وقت من «وضعية

جمالية» إزاء الخلق الفني إلى «منطق ثقافي»، وهي حالٌ تُولِّدُ ما نسميه بالتوافق. لا يمتلك أي عمل فني، اليوم، القدرة على إحداث فضيحة في واقع اقتصادي وسياسي مفرطِ القوة، وقادرٍ على تحويل الفن إلى «ثقافي» أو إلى دولارات. إن مبدأ الطلب الحالي على إعلانية شديدة في الأداء الفني يهدد فعلياً، بل يكاد ينجح في تعطيل الطوبى ـ وهي اعتداء على الحقيقي ـ التي يحملها أي عمل فني بشكل سري. إننا نقيس، هنا، حقيقة الرهان على التعارض بين الجمالي والثقافي. ومن خلال هذا التعارض، أجعل من الجمالية مفهوماً نقدياً. فلقد فتحت الجمالية تاريخياً، ومثل تفكير فلسفي، فضاء غير مسبوق، وهو فضاء النقد، بالطبع، وهو بتعبير آخر فضاء الأزمة ـ خاصة وأن لفظَي «نقد» (Critique) و«أزمة» (Crise) متقاربان لفظاً (في الفرنسية) ـ التي تجاوزت مسألة الفن نفسها لتصيب جميع مبادئ السلطة الماورائية والفلسفية والسياسية والدينية. كان القيامُ بالجمالية يعني بالأمس، ويعني دائماً ممارسةَ الحرية في التفكير. وهذه الحرية، التي تشكل مبدأ السبيل الفلسفي تحديداً، تتعين ـ مثلما قال جيل دولوز ـ في اشتقاق مفاهيم من أجل استكشاف ميدان المحسوس، والذوق، والمخيلة، والشهوات، وأنواع الحدس، والانفعالات، أي أنها، بعبارات أخرى، السماح لطبيعة الإنسان المزدوجة ـ بل النزاعية غالباً ـ حيث إنها عقل وحساسية، بأن تنجز حلفاً بينهما: في هذا يمكن القول إن الجمالية هي في الأساس نزعة إنسانية.

إن تصوري للجمالية، الذي رسمتُ خطوطه الأولى هنا، والمندغمَ تماماً بالنقد، ينهل من تصور للعالم، من منظور (حسب الألمانية) يغذي التفكير الفلسفي «المتوسطي»، المتحدر من العصور الإغريقية الغابرة. وأستعمل، لهذا الغرض، لفظ «المتوسطي»، لأنه يسمح لي بإجراء توصيف أكثر صحة لما تختصره نزعة فلسفية متمركزة حول خطابها الخصوصي بالكلام عن فلسفة «أوروبية»،

ملقية في النسيان صلة النسب التي تنطلق من الفلسفة الإغريقية وتمر عبر الفلسفة العربية ـ الإسلامية.

إن هذه الفلسفة هي فلسفة «الفصل»، المتمزق بفعلِ قطيعة أساسية، بين المتعالي والمثولي، بين القابل للفهم والمحسوس عند أفلاطون، وبين «عقل» (الحكماء) و«متخيلة» (الأنبياء) عند الفارابي، شارح «جمهورية» أفلاطون تحديداً، وبين العقل والقلب عند الغزالي، وبين «النومين» والظاهرة عند كَنْت . . . إلخ. إن هذا الإرغام الفلسفي يستهدف تحقيق المصالحة؛ إذ هي توتر في اتجاه الوحدة، التي تدرك أنها مأمولة ومستحيلة. هذه الفلسفة هي، إذاً، فلسفة تبدُّدِ الأوهام، أو بالأحرى فلسفة الجهد لتخطي انكشاف الأوهام هذا. . . بفضل «محبة الحكمة» (يفكك جيمينيز كتابياً هذا اللفظ اليوناني المركب، أي «الفلسفة»، مبيناً اللفظين المشكلين له) تحديداً، أي بفضل نقد هذه الأزمة الدائمة. إن الفلسفة الغربية والأوروبية، بخروجها تدريجياً من المدرسانية الأرسطية إلى عتبة الحداثة، لا تتجاهل أمثولة الستاجيري (أي أرسطو، نسبةً إلى موطنه)؛ إنها تدرك أن «السعادة هي الخير الأعلى»، لكنها تعرف أيضاً أن هذه السعادة غير ممكنة البلوغ، إلا بالقيام بفكِّ «شيفرةِ» واقعٍ عصي، وبحسنِ قراءة الحقيقي الذي يتيح فتحَ المسار صوب «الحقيقة»، و«المطلق»، و«الوجود». إن ايديولوجية الحداثة، التي نشأت في القرن الثامن عشر، ترث، حتى أيامنا هذه، انكشاف الأوهام المذكور، كما أن التفكير الفلسفي في الفن، من كَنْت حتى دريدا، مروراً بهيغل، وشوبنهاور، وماركس، ونيتشه، ولوكاش، وهايدغر وأدورنو، لا يعدو كونه انتقال المبدإ عينه (انكشاف الأوهام)، وهذه الدينامية، إلى المستوى الجمالي.

غير أن أسس هذا التقليد تتزعزع، في أيامنا، ومنذ ما يقرب من العقد. إن النسق الجديد، الذي أشرتُ إليه للتو ـ والذي يستهدف

إقامة توافق مزعوم ذي ادعاء عالمي ـ يستجلب إليه أتباعاً عديدين، تحديداً عند ممثلي ووسطاء الفلسفة الأنجلو ـ ساكسونية. إن هؤلاء يعتبرون، واقعاً، أنه لا يسع التقليد الحديث الاحتفاظ بأسباب قيامه النقدية. فلقد تحولت نزعة ما بعد الحداثة، في الطور الحالي في الرأسمالية، وفي عهد الليبرالية الديمقراطية، إلى نزعة ثقافية غالبة، فتستوعب وتنزع، إذاً، أي فتيل مُهدِّد في الفكر النقدي. وهذه النظريات تتلاقى تماماً مع الايديولوجية «التداولية»؛ وهي تتوافق بصعوبة مع فلسفة للفن متعلقةٍ بالفكرة التالية، وهي أن أعمال الفن، وكل أعمال الخلق عموماً سواء أكانت فنية أم ثقافية، تحوي إمكاناً نقدياً، يجعل منها عصية على اندماجها التام والبسيط في النظام الحالي.

إن الفلسفة، التي أنعتُها بـ «المتوسطية»، تبقى محدَّدَة بمغامرة الحداثة نفسها، بعمل الطلائع التاريخية، وبكل النتائج السياسية والأيديولوجية التي أدت إليها هذه الحركات. وهذا التقليد يدعم الإرثَ المتمثل في التصورات المثالية والرومنسية التي رسمت للفن مهمةَ فتح السبيل إلى «الوجود»، إلى «المطلق»، وإلى «الحقيقة». هذه التركَة هي على الأرجح ثقيلة للغاية لكي نقوى على حملها في أيامنا هذه. ولكن حين يصبح الفن التجليَ المحسوسَ لـ «المثل»، ونشاطاً ماورائياً بامتياز، وكشفاً للوجود، ومؤشراً عن الحقيقة، فإنه يقوى على البقاء على مسافة من الحقيقي، وهذا الفضاء هو تحديداً المكان الذي تُعبر فيه عن نفسها، وبكل بداهة، استقلاليةُ الفرد وحريته في التفكير.

مارك جيمينيز

كانون الأول/ ديسمبر 2008

توطئة

قبل عشرين سنة، بدت علامات الشيخوخة المبكرة على لفظ «الجمالية»، المستعمل لتعيين «التفكير الجمالي في الفن». كما ظهر اللفظ بالياً وقابلاً للاندثار، على الرغم من أن معناه الحديث يرقى إلى القرن الثامن عشر فقط. بل ذهب بعض الفلاسفة حتى إلى التصريح، بسخرية، أن «الجمالية بانت، على الرغم من أعوامها المئتين، من منتصف القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين، مثل فشل ساطع عامر بالنتائج».

إلى ماذا تعود مثل هذه المفارقة؟ إلى اختلاف معاني لفظ «الجمالية» طبعاً، وهو ما سنعالجه لاحقاً. إلا أنها تعود أيضاً إلى غرض الجمالية نفسه، أي الفن، وإلى التناقضات الكثيرة التي يثيرها، وهي ما نعايشه في جاري أيامنا. كيف لنا أن نفهم، على سبيل المثال، أن المجتمع الحديث، المنضوي تحت حضارة الصورة، لا يوفر سوى مكانة متدنية لتعليم الفنون التشكيلية؟ حصلت تطورات كبيرة في السنوات الأخيرة، بالطبع، وتمثّلت في إيجاد شهادات عالية وامتحانات عديدة للفنون، إلا أن أساتذة الفروع الفنية المختلفة يعرفون جيداً أن مكانتهم المخصوصة لا تقوى على منافسة مكانة زملائهم في العلوم الرياضية، أو الأدبية أو اللسانية. مثال آخر:

تولِّد الموسيقى ـ وَجب الحديث عن أنواع الموسيقى كلها ـ عالماً صوتياً نسوح فيه دوماً، بل تكثّف هذا العالم وزاد إتقانه بفضل إنجازات استعمال التقنيات الجديدة ومرونتها: لنفكّر في أجهزة الاستماع وأسطوانات «الليزر» المتنقلة. ولكن ـ لو وضعنا جانباً بعض الاختصاصات الدراسية المحددة ـ أي مكانة يحتلها تعليم الموسيقى في صفوف المرحلة الثانوية؟ كم طالب مرشح، في امتحانات الثانوية العامة، يتمكن، على الأقل، من قراءة نوتة معزوفة موسيقية؟ وأخيراً، ما الذي يمكن قوله في تعليم الجمالية، وهي المادة المدرجة في برنامج الفلسفة للصفوف الختامية، التي ينتقل درسها إلى نهاية السنة الدراسية.. «إن بقي وقت لذلك»!

الفن، إذاً، ميدان على حدة، بل يزيد على ذلك أنه غامض. وهو موصول بممارسة، ويولّد أشياء قابلة للمسّ، أو يسمح بإقامة ظواهر ملموسة تتعيّن في الواقع: يسمح الفن بعروض، وفق مختلف معاني الكلمة. ويمكن القول، بعد بيار فرانكاستيل (Pierre Francastel)، المؤرخ وعالم الاجتماع الكبير في الفن: «الفن ليس نيةً، بل إنجاز».

غير أن الفن لا يكتفي بأن يكون موجوداً، لأنه يعني كذلك طريقةً في تقديم العالم، في إظهار عالَم رمزي موصول بحساسيتنا، وحدسنا، ومخيالنا، واستيهاماتنا، وهو جانبه التجريدي. يتنزّل الفن، في الإجمال، في الواقع من دون أن يكون واقعاً بالكامل، ناشراً عالماً متوهَّماً يحلو لنا العيش فيه أحياناً ـ لا في صورة دائمة ـ بدلاً من الحياة اليومية.

إن فهم غموض الفن، وتفسيره، يشكلان ـ في اختصار ـ تحدياً، لا يتوانى عالم الجماليات عن رفعه، أياً كانت مخاطر الفشل. ونحن نستطيع، من دون مشقة، قياسَ صعوبة هذه المهمة، لأن الجمالية ورثت غموض الفن، وهذا نشاط عقلاني يشترط، من جهة، مواد وأدوات ومشروعاً، وهو نشاط غير عقلاني، من جهة

ثانية، طالما أنه يقيم على مبعدة من الأعمال اليومية التي تشغل غالب وجودنا. ومن العلوم نتوقع حصول اكتشافات تؤثر مباشرة في نطاق حياتنا، ومن التقنيات نتوخى تطويرات تسهّل إمساكنا بالعالم، ومن الأخلاقيات، نأمل في بلورة قواعد للسلوك تقود أفكارنا وتصرّفاتنا، ولكن أنقوى، أن نستخرج تعليماً نافعاً من الفن، جادّاً، له مردود مثل الذي نحصله من السبل الأخرى العاقلة؟

بالطبع، لا. وهو ما جعل فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) يتأسَّف له على الأرجح، في نهاية القرن التاسع عشر، إذ بدا له الفن مثل زينة الوجود «الرخيصة»، مثل زخرفة بسيطة مرشحة لجلب شيء من الفتنة في حياة مستعبدة من قِبل ما هو وظيفي.

إلا أن فقدان الجمالية لقيمتها يعود أيضاً إلى أسباب أخرى.

يتعيّن التفكير في الفن بعد إنتاج الأعمال طبعاً، إلا أن علماء الجمالية سعوا أحياناً، وعلى الرغم من ذلك، إلى فرض قواعد على الفنانين، سواء بتثبيت قواعد للحكم على الجميل والقبيح، وعلى المتناغم والشنيع، بل على المناسب وغير اللائق، أو بإقامة معايير موافقة للأسس المقررة مسبقاً. هذا هو نزوع كل توجّه أكاديمي، أي «الجمالوية»، ما لا يعود تخصيصاً إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر، بل ما يَظهر بين وقت وآخر، عندما يصعب تحديداً التعرف على الميول الفنية الكبرى، كما في هذه الفترة في نهايات القرن العشرين (عند كتابة هذا الكتاب). إلا أن الجمالية لا تعيّن، اليوم، سوى ظواهر محدودة، بدليل أن منظّري الفن يمتنعون، بحذر، عن إعادة النظر في الفن، والتي لا توافق روحَ الإبداع والتجدد، المميّزة لممارسة الفن.

كما وجب التنبه، أخيراً، إلى هذا الأمر، وهو أن الجمالية بقيت في الغالب متكتمة حيال الفن الذي هو في طور التشكل، ومتحفظةً أمام الأعمال الجديدة، ميّالةً في الغالب إلى الاهتمام بأعمال الإبداع الفني المعترَف بها، والمُقَرّ بوصفها من الأعمال

الخالدة، بدل أن تتحدث عن قيمة الأشياء الجديدة، لأنها جديدة «للغاية» على وجه التحديد. يعود هذا الحذر، واقعاً، إلى بدايات الجمالية الفلسفية ـ ما يظهر في تمنّع كَنْت (Kant) وهيغل (Hegel)، بقدر من التعقل، عن ذكر كبار الفنانين في عصريهما، الأمر الذي لم يسهّل الاعتراف بالجمالية بالتالي كخطاب مجدّد عن الفنون.

أياً كان ثقل هذا الماضي السلبي، فقد انقضى الزمن الذي كان يؤسف فيه لحال العداء، بل الاحتقار، للجمالية[1]، بل يَشهد الإقبالُ على النشر المتزايد في السنوات الأخيرة، على عودة اهتمام بالتفكير النظري في الفن.

إن مجموعة من الأسباب تفسر هذا الميلاد الجديد.

إن الفن الحديث في بدايات القرن العشرين، وردّة الفعل القوية عند دعاة هذا الفن تجاه التقليد، وعنف التظاهرات الطليعية، هذه كلها تبلبل، في اللحظة الحالية، عمل منظّري الفن. وهناك قلة من علماء الجمال خاطرت، بين العام 1910 والحرب العالمية الثانية، على سبيل المثال، في اقتراح تفسير نظري وفلسفي لأعمال «الفن الجاهز»[*] (Ready-Made)، لمارسيل دوشان[**] (Marcel Duchamp)، أو لأعمال «مجموعة دادا»[***] (Dada) الاستفزازية،

[إن الهوامش المشار اليها بأرقام تسلسلية هي من وضع المؤلف. أما تلك المشار اليها بـ (*) فهي من وضع المترجم].

(1) يمكن العودة إلى نبذة «الجمالية» في *Encyclopedia Universalis*، المنشورة في العام 1970.

(*) يشير هذا النوع الفني إلى استعادة الفنان أغراضاً مصنوعة، جاهزة، ويعرضها بوصفها فناً، وهو ما سيأتي شرحه لاحقاً.

(**) فنان فرنسي (1887-1968)، التحق بالحركة الدادائية، ثم السوريالية، ويعتبر الممهّد الأول لحركات التجريب في الفن المعاصر.

(***) قام باعتماد هذا الاسم عددٌ من الكتاب والفنانين في العام 1916، تعبيراً عن نقمتهم من الأوضاع السائدة، وعملاً على التحرر من جميع الأشكال الفنية الموروثة.

أو للوحات بيكاسو (Picasso) «التكعيبية»، أو للمعزوفات غير النغمية لأرنولد شونبرغ[*] (Arnold Schönberg)، أو لبرنامج أندريه بروتون (André Breton) السوريالي، بعد سنوات على ذلك. ولهذا لم تتبلور النظريات الأولى للفن الحديث، في صورة متماسكة ومتّسقة، إلا ابتداءً من ستينيات القرن العشرين.

يمكن فهم هذا الحذر بالطبع. وإذا كان التعرّف على الأعمال الفنية الحديثة يتم بسرعة، بفعل الصدمة تحديداً التي تحدثها في الحساسية، فإن الاعتراف بها، من قبل المؤسسات بالذات، يحدث بالمقابل، في وقت متأخر، وبشكل متفرّق. إن مختلف التيارات والميول ـ وكل ما تلحق بها اللاصقة: «ية» ـ يتتابع وفق إيقاع سريع، وهي تمثُل في هيئة «موضات» عابرة بشكل أو بآخر، ما يعقّد مهمة الفيلسوف الجمالي، ذلك أن هذا الأخير يعتني، في المقام الأول، بإظهار الثوابت، بدل تفسير الأعمال المعزولة، التي يعتبرها أحياناً، عن خطأ أو صواب، مثل تجارب بسيطة مزعجة ومستفزّة.

بالإضافة إلى ذلك، تتضمن غالبية الأعمال الطليعية، وعلى طريقتها، تفسيرها الجمالي، الفلسفي، والسياسي أحياناً، المخصوص بها. وهناك كتابات عديدة تعرض بدايات هذه الحركات، وتعرّف بأهدافها، وتحدّد برنامج الأعمال للتنفيذ. هذه هي مهمة البيانات، سواء «المستقبلي»، أو «الدادائي»، أو «السوريالي»، أو «البنائي»، على سبيل الذكر لا الحصر، وهي مهمة تتعيّن في قصد مشترك ـ بعيداً عن اختلاف الوسائل، وتقضي بتحويل القيم القديمة، وتعريف العلاقات الجديدة التي ينشئها الفنانون مع الطبيعة، والعالم والمجتمع.

(*) موسيقي نمساوي (1874-1951) وكاتب في نظريات الفن، اتسمت أعماله بالتجديد في غير مجال موسيقي.

في اختصار، ينهل الفن الحديث قوته، إجمالاً، من ديناميته الخاصة في تأكيد شرعيته. لقد كانت التوافقات السابقة تتساقط، واحداً بعد الآخر، بفعل الثورات الشكلية، التي أسقطت معها القواعد والمعايير التي كان الفن القديم يتقيّد بها، بينما كانت تنهض، بالمقابل، فوق هذه «الأرض المحروقة» ـ لو تمت استعادة العبارة الدادائية المعروفة ـ قواعد جديدة، وهي قواعد سريعة الزوال، يتم استبدالها بغيرها سريعاً، إلا أنها كانت تبقي خلفها إشارات دالة عليها، مثل منارات مشيرة إلى أفق الفن الحديث.

غير أن الأمور تغيرت اليوم، فالفن المعاصر يعاني من أزمة في شرعيته. أي واحد يمكنه التحقق من ذلك، والفنانون الحاليّون متهمون باستساغة السهولة، وبإنتاج أي شيء كان، وبتفضيل صيتهم الإعلامي على حساب الإبداع الفني. كما يتم توجيه الاتهام، في صور متكررة، إلى الفن الحديث، وإلى تصوره الحلمي عن عالم محسّن بفضل الفن، بوصفهما مسؤولَين عن حال الانهيار هذه. إن النزعة الحداثوية، بعد أن قطعت مع كل تقليد وكل منزع كلاسيكي، سرّعت تفكك القناعات، كما يسّرت اختفاء القيم الموصولة بالجمال، والتناغم، والتوازن والنظام. هكذا تكون النزعة الحداثوية قد خلّفت لفناني عصرنا تركةً ثقيلة، تركةً مشؤومة، بدليل أنها قادت مباشرة إلى موت الفن، الذي جرى الإعلان عنه مراراً في السابق، من دون أن يعتبره البعض موتاً فعلياً، لكنه بدا حتمياً في أنظارهم، في أدنى الأحوال.

إن أزمة تشريع الفن أصابت الفن نفسه في ماهيته، وحالت دون تسمية ما يمكن أن يكون عليه، أو ما ليس هو عليه، وما عادت تسمح بالإجابة عن السؤال الابتدائي: متى يكون أو لا يكون هناك فن؟

يحكى أن أحد موظفي الجمارك الأمريكية، غير الميّال إلى الفن الحديث، أو الجاهل لتياراته الطليعية، رفضَ إعفاءَ عمل النحات برانكوزي[*] (Brancusi)، **العصفور في الفضاء** (*L'Oiseau dans l'espace*)، من ضرائب الاستيراد المتوجبة عليه، وهي مخفضة اعتيادياً على إنتاجات الفن. جرى تغريم العمل بـ 40 بالمئة من سعره المقدّر، مثل أي شيء نفعي، ولم ينجح الفنان في استحصال حقه من المحكمة إلا بعد ست سنوات.

هذه النادرة صحيحة وشديدة التعبير عن تداعي المعايير الجمالية الناجمة عن الحداثة الفنية. غير أن حيرة موظف الجمارك أمام شيء غير قابل للتحديد، تبدو خفيفةً بالمقارنة مع الدهشة الممتزجة بعدم التصديق التي تتربص أحياناً بجمهور المتاحف أو صالات الفن المعاصر. عندما تعمل عاملة التنظيف بكل أمانة، في إحدى ساحات العرض، على تكنيس مهملات «فنية» اجتهد جوزيف بويز[**] (Joseph Beuys) في وضعها وتوزيعها في زاوية من المبنى، وعندما تخلطها العاملة ببقايا الغبار والفضلات، لا يبدو الفارق أكيداً بين النحت وغير النحت. تتعيّن المشكلة، عندها، في سبب وجود الفن، وفي المعيار الذي يسمح ببت ما إذا كان الأمر متصلاً بالفن أم لا.

إنه مَثَل بعيد، بطبيعة الحال، إلا أنه يكفي لإظهار السبب الذي يجعل الفن المعاصر، في صورة إجمالية منذ العام 1960 حتى أيامنا هذه، يستثير اهتمام علماء الجماليات. وبهذا المعنى، ليس من مبالغة في التأكيد بأن أزمة تشريع الفن تحض على التفكير في الفن.

(*) قسطنطين برانكوزي (1876-1957): من أصل روماني، ومن أعضاء «مدرسة باريس»، وتترجح أعماله النحتية، ذات البناء المبسّط، بين التشبيهية والتجريدية.

(**) فنان ألماني (1921-1985)، من رواد النزعة التجريبية التي قامت على الخروج من اللوحة الزيتية «الصالونية»، صوب أعمال الفيديو والتنصيبات وغيرها.

هذه الوضعية ليست مفارقة إلا ظاهرياً. وغياب المعالم التقليدية يقود إلى البحث عن قواعد، عن توافقات، عن معايير، تسمح بإصدار أحكام الذوق أو بتقويم الأعمال: أيجب إجراء عودة إلى الماضي، مثلما يوحي بها البعض، وترميم القيم القديمة، أم يجب قبول نزعة مابعد الحداثة، التي تدعو إلى عدم التمييز بين الأشكال والمواد والأساليب، وتعلن موت الطليعيين؟ أعلينا المراهنة الشديدة على النزعة التي تنظر إلى كل شيء على أنه «ثقافي»، وأن نستسلم من دون حرج إلى المتع الجمالية المتعدّدة التي تعرضها علينا التكنولوجيات الجديدة: وضع شريط مدمّج في جهاز الاستماع بـ «الليزر»، والتمتع حتى التخمة بسماع جميع أنواع الموسيقى، من الغناء إلى «الروك الضاج»(*)، بما فيها موسيقى المؤلّفين أنفسهم، أمثال موزار (Mozart)، وبتهوفن (Beethoven)، وشوبرت (Schubert)، التي ما أتيح لأصحابها أن يسمعوها إلا في عرض موسيقي واحد، أو القيام بزيارة عبر الحاسوب ذي الوسائط الإعلامية المتعددة، للمعرض المخصص للمخططات الورقية التي صمّمها ليوناردو دافينشي (Léonard de Vinci)؟

لكن هل هذا المناخ التمتعي(**) بالفن يعتبر حقاً كلمة فصل في التفكير الجمالي؟ فالبعض يشكو، اليوم، من غياب نقد فني حقيقي، أو بالأحرى من عدم إمكان قيامه، الناتج تحديداً عن غياب أي ضابط، أي معيار. ولكن ماذا يعني «نقد» عمل فني؟ وهل النقد يتناسب مع اللذة والمتعة الجماليين؟

(*) في ترجمة للنوع الموسيقي المعروف، المشهور بصخب آلاته (Hard Rock).

(**) يشير اللفظ (Hédonisme) إلى التمتعية، وهو معتقد فلسفي يجعل من المتعة ومن الطلب عليها أساسَ أي عمل وسلوك، ويتحدر اللفظ من جذر إغريقي.

هذه الأسئلة ليست كلها مبتكرة، إلا أنها مطروحة بشكل حاد. في الواقع، إن النصاب الاجتماعي للفن، الذي بات متاحاً للجميع، وديمقراطية الثقافة، ودعمَ الدولة المالي للمبادرات والمشروعات والإنتاجات، بخاصة في ميدان الفن المعاصر، هذه كلها تبدل عمقياً الطريقة التي كان الجمهور ينظر بها، في ما مضى، إلى الفن. وتعدد المراكز الثقافية، والمتاحف، والمعارض، والمهرجانات، يوافق حتماً إرادةً سياسية عند القادة، لكنه يستجيب أيضاً إلى طلب متزايد من الجمهور. غير أنه لا يبدو أكيداً أن الفن، ولا الجمهور، سيخرجان «رابحين» من هذا «الترويج» الثقافي، طالما أن الفن مشغول دوماً بتمييز افتراقه عن الواقع، وأن الجمهور ينظر إلى الفن، عن خطأ أو صواب، بوصفه طريقة للقطيعة مع الحياة اليومية. وإذا كانت السلوكات الفنية تجد مرتكزها في اعتيادات روتينية في الحياة اليومية ـ أقوم بجولة في المتحف قبل الوصول إلى المكتب ـ ألا يُخشى أن تعاش العلاقة بين الفن والواقع وفق نمط التسلية والترويح عن النفس، لا أكثر ولا أقل، مثل «استراحة يوم الأحد»، كما أسف يونسكو(*) (Ionesco) لذلك؟

لو كلّفتُ نفسي مهمة الانتقال لرؤية أحد العروض، فإن فعلي هذا يعبّر عن دافع مشرّف لصالح علاقة حسية بالفن. إلا أن ظاهرةً تتزايد قيمتها يوماً بعد يوم، وهي أن الفن، والإنتاجات، والفنانين، والمعارض، باتت معروضة إعلامياً في صورة مفرطة، وهذا يعني أن عدداً متزايداً من الناس يتعرف على الأعمال من خلال نصوصها،

(*) كاتب فرنسي من أصل روماني (1909 ـ 1994)، من رواد «مسرح العبث» في العالم، ومن أعماله الشهيرة: **المغنية الصلعاء** (*La Cantatrice chauve*)، **والكراسي** (*Les Chaises*) **ووحيد القرن** (*Rhinoceros*) وغيرها.

مكتوبةً أو مسموعة، أو من خلال الصورة، ودليل المعرض، وشاشة التلفزيون، والشريط المدمّج، وليس من خلال حضور مباشر مع العمل نفسه. ولكن، إذا كان مهمّاً التعرف الإعلامي على إنتاجات الفن، فإن هذا يبدّل في صورة كبيرة العلاقة الجمالية التقليدية.

أهو خير أم شر؟ لا تكمن المشكلة في هذا. عدا أن الخطاب عن الفن لا يقوى على إسقاط هذه الأسئلة. لقد فهمَ علماء الجمالية جيداً انشغالات الزمن الحاضر، وتقوم مهمتهم أيضاً على تحليل هذه الوضعيات الجديدة، حتى لو جرى تضخيم مقدرتهم على تقديم أجوبة مُرضية تماماً.

هذه هي حال الجمالية، كما هي حال فلسفة الفن، وهي أن فن طرح الأسئلة يساوي أكثر من الأجوبة عنها. كما لا تقوى الجمالية المعاصرة بالمقابل ـ أيا كان انشغالها بتوفير الأجوبة عن إلحاحات الزمن الحاضر ـ على الاكتفاء بتذكر، وبإعادة تذكر، أصلها الفلسفي.

لنا أن نقول في هذا عدة كلمات.

«في ما نطلق عليه اسم فلسفة الفن، ينقص دوماً الواحد أو الآخر: إما الفلسفة، أو الفن»: يبدو هذا الرأي للفيلسوف الألماني فريدريك فون شليغل (Friedrich von Schlegel)، في العام 1797، دليل شؤم على نهج جرت تسميته، منذ وقت قليل، «الجمالية».

يحمل هذا الخيار معه، إلى كل من يفكر في الفن وأعماله، مخاطرَ الفشل. ولا يكون أمام الفيلسوف سوى أن يتمادى في التفكير المجرَّد، فيبقى الفن، كممارسة محسوسة، عصيّاً عليه، أو أن يطبّق على الفن حاصل تأملاته، فينعدم أن يكون فيلسوفاً في هذه الحالة، وهو إن ادّعى أنه لايزال فيلسوفاً، مع ذلك، فإن الفن يمتنع عليه بأي حال. في الإجمال، يصبح الفيلسوف كما الفنان محكومَين بسوء التفاهم، وتصبح الجمالية، على أنها فلسفة الفن، غير ممكنة الحصول.

مع ذلك، عرف هذا اللفظ نجاحا منقطع النظير. في عقود قليلة، منذ العام 1750، موعد ظهور كتاب بومغارتن (Baumgarten) **الجمالية** (*Aesthetica*)، لم يتردد معاصرو شليغل عن استعمال هذا اللفظ بدورهم، كما استعمله كَنْت في عنوان فرعي لتمييز الباب الأول من كتابه **نقد ملكة الحكم** (*Critique de la faculté de juger*) (1791)، وصاغ شيلر (Schiller)، في العام 1795، **رسائل عن تربية الإنسان الجمالية** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*)، ووضع جان بول فريدريك ريختر (Jean-Paul Friedrcich Richter) **الدرس التحضيري للجمالية** (*Cours préparatoire d'esthétique*) (1804)، بينما كان هيغل يستعد لإلقاء محاضرات على طلابه تحت عنوان: **دروس في الجمالية** (*Leçons d'esthétique*).

ولكن هل جرى قبول هذا اللفظ، الجمالية، في كل مرة، وفق المعنى نفسه؟ لا، من دون شك. لقد رأى شليغل في **فلسفة الفن** (*Philosophie de l'art*) ما سبق لبومغارتن أن حدده في نهج جديد، أي الدرس العلمي والفلسفي للفن والجميل. إلا أنه أقام هذا الدرسَ وفق علاقة تبعيدية بين الخطاب الفلسفي والفن، وبين المفكر والفنان: إما المفهوم الفلسفي، وإما العمل الفني، لا الاثنان في آن معاً، حيث أن تفكيره دل في صورة دقيقة على الالتباس الأساسي الواقع في صلب التفكير الجمالي نفسه.

أيمكننا أن نترجم بكلمات ما يصيب حساسيتنا، ما يعود إلى المؤثر، ما يستثير حماسنا أو رفضنا، ما يجعلنا ننفعل أو يبقينا لامبالين؟ وهو سؤال يستدعي غيره: إلى ماذا تعود هذه الضرورة، أو هذه الإلحاحات، التي تعني رغبتنا في تدوين ما ينتسب إلى نظام الحدس والتخيّل والاستيهام بواسطة المفاهيم؟ أعلينا الإقرار بوجود نزوع لغوي يدفعنا، بمعنى ما، إلى قول ما نشعر به بطريقة تنقل هذه التجربة، على سبيل المثال، إلى الغير؟ أيقودنا التعرّف والقبول بما

نطلق عليه صفة «الجميل»، سواء في الطبيعة أو في الفن، إلى استثارة تأييد الغير، أم اعتراضه عليه؟

يمكننا، بيسر، قياس تعقّد المسألة عندما نعمِل التفكير في بعض عبارات الكلام الجاري، بل المألوف: «إنه جميل لدرجة تقطع النفس»، أو: «تنقصني الكلمات لكي أقول ما أشعر به».

هل هذا يعني أن المشاعر، والانفعالات، وأمور الحساسية، أي التي تنشأ تحديداً من تأمّل الفن، لا تعود إلى المعرفة، لأنها لا تبلغ، بخلاف أمور الإدراك والعقل والذكاء، نصاب المعارف القابلة للنقل، على غرار المعرفة العلمية؟

إن اتجه تفكيري وفق هذه الوجهة، سيكون أنني أتقيّد بالمستوى الأولي للإحساس والإدراك، ويكون مفهوماً تماماً أن تأمل منظر رائع أو عمل فني سيدفعني إلى الصمت. بالمقابل، إن عملت على تمثيل ما أرى، ووعيت ما أحس به، فإنني أكون بذلك أنتقل إلى مستوى التجربة الفنية. وهذه التجربة لا تستنفد، بتعبير آخر، في الإحساس بها، ولا في إدراكها.

هذه هي طريقة بومغارتن، عندما اعتبر أن الملَكة الجمالية تنتسب إلى نظام المعارف، وهي ملكة متدنية من المعارف، بطبيعة الحال. وهو ما أطلق عليه هذا التعريف: «ملَكة منطقية متدنية من الإدراك المعرفي». إنها فلسفة الجمالات والحوريات، ولا تقوى على منافسة العقل، غير أنها توفر معرفة مماثلة لمعرفة العقل. إنها علم المعارف والتمثيل الحسيين، ما يتعيّن من الآن وصاعداً تحت تسمية: الجمالية.

لا يعني هذا، خلافاً لما سيقوله شليغل بعد وقت، بطريقة سجالية، أن الجمالية ـ التي تتعيّن أيضاً في هذا العصر، بسبب أصولها الفلسفية، بوصفها فلسفة الفن ـ قابلة لأن تستبدل الفن، ولا الأعمال الفنية. إن الفن ممارسة عاملة بطرق مخصوصة، ومطبّقة على

مواد محددة، بما يؤدي إلى إنتاج أعمال فنية. أما الجمالية، كممارسة قائمة بذاتها، فإنها تمكن من إعمال التفكير في الفن، وفي الأعمال الفنية، مولّدة بذلك عالماً مفهومياً تكوينياً لمعرفة ما.

يشكل تأسيس نهج جديد، في القرن الثامن عشر، حدثاً بارزاً في تاريخ الفكر الغربي. وهو لا يسمح فقط بتوحيد المعرفة، التي طمحَ إليها ديكارت (Descartes) في القرن السابق، لكنه يسمح أيضاً بالتمييز بين نطاقات مختلفة، غير متمايزة كفاية حتى تاريخه، ويتم الخلط بينها أحياناً حتى أيامنا هذه. هذا يعني، بكل بساطة، أن مجموع الاختصاصات التي تعنى بالفن، والأعمال الفنية، والفنانين، أو بالفنون الجميلة، لا يتعلق بالجمالية، وفق المعنى الجديد المقرّ به، حتى لو كانت هذه النطاقات متصلة به. هكذا بات يتوافر لتاريخ الفن ـ الناشئ بدوره في القرن الثامن عشر تحديداً بفضل عمل عالم الآثار يوهان يواكيم ونكلمان (Johann Joachim Winkelmann)، في كتابه **تاريخ الفن العريق** (*Histoire de l'art antique*) (1763) ـ نهج وغرض موافقان لاستهدافات تاريخ الفن: فهم الأعمال الفنية، والمدارس والأساليب في الزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما. أما عن نظرية الفن ـ إذا أردنا منها تعيين التفكير الذي يمارسه بعض الفنانين على ممارساتهم الخاصة، أو على فنون عصورهم، سواء أكان **الشعرية** (*Poétique*) لدى أرسطو (Aristote)، و**مبحث في التصوير** (*Traité de la peinture*) لليوناردو دافينشي أو **الفن الشعري** (*L'Art poétique*) لبوالو(*) (Boileau) ـ فإنه يتوجَّب عدم خلط هذه النظرية بعمليات التجريد المفهومي المطعّمة بشيء من الجمالية.

(*) كاتب فرنسي (1636-1711)، في مجالات متعددة، إلا أن أثره الأبقى يتعيّن في كتابه **الفن الشعري** (1674) الذي بنى فيه مثالاً شعرياً كلاسيكياً ما لبث أن تحول في القرن الثامن عشر إلى نوع من «العقيدة» الجمالية والفنية.

يمكن القول، إلى ذلك، إن الجمالية، وفق معناها الحالي، وأياً كانت الخصوصية أو التنوع المميّزين لها منذ بومغارتن، لا يمكن أن تختصر بأي من العلوم المحدّدة التي لجأت إليها أحياناً، مثل علم النفس، وعلم التحليل النفسي، وعلم الاجتماع، والإناسة، والسيميولوجيا أو اللسانية.

إن الغرض من هذا الكتاب لا يقوم على عرض تفصيلي لمختلف التعريفات والتطبيقات الخاصة بالجمالية، كما يمكن للقارئ أن يجدها في موسوعة، أو بحث مركز، أو كتاب مدرسي، أو قاموس، ولم يكن الغرض منه القيام بعرض تاريخي دقيق لمختلف الأنظمة الفلسفية ـ الجمالية التي توالت منذ أفلاطون (Platon) إلى أدورنو (Adorno)، ولا بسط جردة من العقائد الخاصة بالفن خلال أربع وعشرين قرناً.

لماذا؟

الأسباب ثلاثة **السبب الأول** يعود إلى المعنى المتعدد للفظ «الجمالية»، لو وضعنا جانباً المعنى الذي تحدد، بعد بومغارتن، في عهد المثالية الألمانية، ولاسيما عند كَنْت وهيغل. هذا التعدد يجعل أي تمرحل لتطور الجمالية عمليةً غير سليمة، إذا أردنا من التمرحل أن يتخذ شكلاً تتابعياً بعض الشيء، في توال من النظريات والأنظمة والاكتشافات، كما يمكن لنا أن نفعلها في ميدان تاريخ العلوم والتقنيات. إن نظرية الجميل، عند أفلاطون، على سبيل المثال، لصيقة للغاية بفلسفته ونظريته عن عالم المُثل. وهي بذلك تحدد، في صورة مؤكدة، نظريةً جمالية. هكذا يمكن الكلام ـ من دون الوقوع في الشطط ـ على جمالية أفلاطونية، ولكن بشرط: يتوجب لذلك أن نضع أمام ناظرينا، لا ميداناً محدداً، ولا اختصاصاً مكوّناً، وإنما مجموع الاعتبارات التي يضعها أفلاطون لتحديد ماهية الجميل، كما

لتحديد المحاكاة ودور الفن في المدينة. إلا أن هذه الانشغالات تعود ـ على ما يمكن التنبه ـ إلى نظريات لاحقة، سواء عند كَنْت أو نيتشه، اللذين يتخذان موقفاً إيجابياً أو سلبياً من الأفلاطونية وتأثيرها في الفكر الغربي. وبما أن الحديث يجرّنا للكلام على كَنْت، لنوضح الأمر الآتي: الجميل في الطبيعة، أو الجميل في الفن، يحتلان موقعاً أكيداً في تفكيره، إلا أن مشروعه يهدف، على أي حال، إلى تحديد الظروف التي يمكن فيها إبداء حكم الذوق في المستحسن، والسامي، والجميل، لا إلى التعريف مطلقاً بهذه المقولات.

أما السبب الثاني فيتعيّن في غرض الجمالية نفسه، أي الفن، بينما يجري الكلام على أن الفن لا يعرف التطور. وهذا صحيح: إن منحوتة لبراكسيتل(*) (Praxitèle) لها «صحة» فنية كأي نُصب منحوت لرودان (Rodin)، وبمنأى عن التقويم الذاتي لكل فرد. ذلك أنه لم يحصل تطور قابل للتقدير الكمي، ولا النوعي، من أعمال باخ (Bach) حتى شتوكهاوزن(**) (Stockhausen)، ومن (الشاعر المسرحي الفرنسي) كورناي (Corneille) حتى فيكتور هوغو (Victor Hugo)، ومن (المصور) بوسان (Poussin) إلى سيزان (Cézanne)، ولا من سافو(***) (Sappho)، شاعرة «الليسبوس»(****) (Lesbos) حتى (الشاعر الفرنسي) رينه شار (René Char). وإذا كان من المؤكد

(*) نحات إغريقي (القرن الرابع قبل الميلاد)، أدخل نموذج العاري النسائي إلى الفن الإغريقي.

(**) كارل هاينز شتوكهاوزن: موسيقي ألماني تميز بتجريباته الشديدة في الموسيقى.

(***) شاعرة إغريقية غنائية (في القرن السادس قبل الميلاد)، ومديرة مدرسة لتعليم النساء الشعر والموسيقى، وجعلتها بعض الأخبار مثلية جنسية، فضلاً عن ولهها - اليائس - بأفلاطون.

(****) جزيرة يونانية في بحر إيجه، عاصمة الشعر الغنائي.

أن العلوم الإنسانية، التي تعول عليها الجمالية أحياناً، تسمح بإجراء تحاليل معمقة على العمل الفني، فتساعد في فهم أفضل له، إلا أنها لا تتوصل إلى الكشف عن التجربة الجمالية، ولا إلى تقدمها. أما الجواب الأفضل على الحجج، التي تدافع عن حصول تطور جمالي، فقد قدّمه سيغموند فرويد (Sigmund Freud)، إذ اهتم بأن لا يكون للتفسير النفساني تقدير مبالغ فيه في تفسير الفن، على الرغم من أنه كان البادئ فيه، ما جعله يتنبه إلى ضرورة القول في أيامه الأخيرة: «إن المتعة التي تتحصل لنا من أعمال الفن لم يفسدها الفهم التحليلي (...)، وعلينا أن نعترف لغير الضليعين في هذا المجال، إلى من ينتظرون ربما كثيراً من التحليل، بأن الفهم التحليلي لا يسلط أي ضوء على المشكلتين اللتين نعتني بهما أكثر من غيرهما. والتحليل لا يقوى، واقعاً، على قول أي شيء خاص بالكشف عن سر الموهبة الفنية، ولا عن الكيفيات التي توافرت للفنان بحيث استعمل الوسائل المناسبة لعمله، كما أن التعرف على التقنية الفنية لا يقع في جملة ما يقوم به هذا التحليل».

إن الفكرة التي قالت بوجود تطور جمالي، قابل للتعيين بمساعدة ما يمكن أن يكون عليه تاريخ الجمالية من العصور الغابرة حتى أيامنا هذه، لم تعد فكرة مقبولة. بل يمكن لمفاهيم قديمة أن تندرج في صلب نظرية حديثة للفن، حتى في أيامنا هذه، وفي غفلة عنا أحياناً. هكذا يظهر بأن مثال «الجمال» المثالي، المطلق، المتعالي، كما تصوره أفلاطون، لا يشغل أبداً الجمالية المعاصرة. كما تعلمنا الإناسة في الفن أن الجميل، كما البشع، قيم خاصة بثقافة، بحضارة، بل بنوع معين من المجتمعات، وتقاليدها، ورؤيتها إلى العالم، في لحظة بعينها من تاريخها. كما أن النسبية في مجال المقولات الجمالية حلت، منذ وقت، محل المثالية. ومع ذلك ألا

يحدث لنا، عند انفعالنا بعرض، أو أثر فني رائع، أو منظر ساحر، أن نتحدث عن الجمال، كما لو أنه معطى ثابت، خارج التاريخ، بل عابر له، ويقوم على إجماع أحكام الذوق وشمولها الجميع؟

أما السبب الأخير، الذي يفسر التخلي عن تمرحل زمني في عرض النظريات والعقائد الجمالية، فيعود إلى المنظور المعتمَد في هذا الكتاب.

فقد كانت الجمالية، النظرية الجديدة في القرن الثامن عشر، تتعيَّن، كما سبق التوضيح، مثل علم، ومثل فلسفة فن. إنه حدث ذو قوة هائلة في تاريخ الأفكار في الغرب. وهذا يعني أنه يتوافر، من الآن وصاعداً، ليس للفيلسوف وحسب، وإنما أيضاً للفنانين، وهواة الفن، والمُحكّمين في الفن ـ وهو اللفظ الخاص المستعمَل في ذلك العصر لتسمية نقاد الفن ـ والجمهور المتنور في صالونات التصوير والنحت الأولى، نظام من التحديدات والمفاهيم والمقولات، التي يمكن العودة إليها. هذا النظام يحدد نطاقه بفضاء نظري، بمجال معرفي حقيقي، يمكن فيه لطالبي درس الجمالية، أن يتكلموا ويتفاهموا، بل أن يتواجهوا ويناقض بعضهم البعض الآخر.

إلا أن احتياز الجمالية النظري والفلسفي والعلمي لمجالها، يبقى غامضاً على أي حال. وتأسيس الجمالية، مثل نهج دراسي مستقل، عنى واقعاً بأن ميدان الحساسية تحول إلى غرض للتفكير. وبات للجمالية، إذاً، حق الإقامة في الفلسفة الغربية. كما تم الاعتراف بالحدس، والتخيّل، والتحسس التمتعي، بل بالشهوة، بأنها مولّدة معرفة ما. وما عاد يتم التعامل معها مثل «سيدات الخطأ والشطط» ـ وهو ما عابه باسكال عليها ـ بل مثل ملَكات إدراكية.

غير أن إعادة القيمة إلى الحساسية تستوجب شيئاً من التدقيق.

وقد تحررت الحساسية من أسرها السابق، إلا أنها ظلت تحت مراقبة العقل، بوصفه الملَكة الوحيدة القادرة على استحصال معرفة محضة. ولم يكن مقبولاً لها، في ذلك العصر، أن تتمرد، عبر سبُلها ـ كما في رغبة جامحة، وشهوة متوحشة، وسعي مجنون صوب اللذة ـ ضد مثال «**العقل**»، الذي نكتبه هنا بالأحرف الكبيرة للإشارة إلى المبدأ الذي تتقيّد به المعرفة العقلية، لا إلى الملَكة الخاصة بقوى الإنسان. هذا يعني تحديداً البحث عن تناغم بين الحساسية والشهوة والعقل، وعن مصالحة في ثنائية الإنسان الأساسية، المتشكلة من الطبيعة والثقافة. إن البرنامج التربوي، الذي خضع له إميل (الشخصية) في رواية جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau)، يستجيب إلى متطلبات هذا المثال. وهو الهدف عينه الذي تابعه فريدريك فون شيلر، بدوره، في **رسائل عن التربية الجمالية للإنسان** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*).

نقصد بكلامنا هذا، بالطبع، الحديث عن مثال، عن هدف يرجى التوجه صوبه من دون أي قناعة بإمكان بلوغه بالضرورة. إن هذا التأزم، المستمر حتى أيامنا هذه في أي مشروع تنشئة أو تعلم فني، ينتج في جزء منه من الاستقلالية النسبية التي حصّلتها الجمالية. غير أن لهذه مقابلاً يقود، من دون شك، إلى تحرير الطريق التي يسلكها العقل تحت جناح التطور العلمي والتكنولوجي. وبتعبير أوضح، إن إنشاء الجمالية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر لا يعاكس أبداً المسيرة التي تقودها العقلانية إلى الأمام. إن المهمة التي رسمها ديكارت للإنسان: أن يكون سيداً ومالك الطبيعة، بفضل العلم الفيزيائي ـ الرياضي، تتتابع من دون مقاومة تذكر، إذا جاز القول. إن القرن التاسع عشر، الذي يجسد، بفضل الانفجار الرومنسي، الانتفاضة المتأخرة ضد «الأنوار»، وضد «العقل»، هو

أيضاً قرن الثورة الصناعية، التي تمهد لتطور المجتمعات الحديثة، المبنية على التطور التكنولوجي.

إن تاريخاً للجمالية بات قابلاً للتصور شريطة أن نحدد لهذا اللفظ معنى متوسعاً: سيكون هذا التاريخ، عندها، لا تاريخ النظريات والعقائد عن الفن، وعن الجميل أو عن الأعمال الفنية، وإنما تاريخ الحساسية، والتخيّل، والخطابات التي سعت إلى إظهار قيمة المعرفة الحساسة ـ المزعومة أنها متدنية ـ مثل نقطة مقابلة للامتياز الذي حصلته المعرفة العقلانية في الحضارة الغربية.

لا جرم أن هذا التاريخ يجري، على ما يظهر، في صورة مقابلة لتاريخ العقلانية. ومع ذلك، لا يكتب هذا التاريخ وفق الوجهة عينها، ولا وفق التتابع عينه: بقدر ما يرسم تاريخ العقل حركةً تتابعية تتم نسبتها، ربما عن خطأ، إلى التقدّم، يكشف تاريخ الجمالية، عبر التقطعات المتتابعة، بأن الحساسية ما توانت عن معارضة النظام المسيطر الذي للعقل.

لا ننطلق، إذاً، من نقطة ابتدائية تعيّن الأصل المفترض للتفكير الجمالي. يبدأ هذا التاريخ ـ «تاريخنا» ـ مع القطيعة الأولى الحاسمة في تطور التفكير في الفن، أي النهضة. إن «الحركة الواسعة من التجدد الثقافي»، على ما تقول القواميس، تأسست جزئياً عبر محاكاة القدماء، وهي تنفتح أيضاً على التحرر الديني الخاص بـ «الإصلاح» البروتستانتي، وعلى النزعة المضادة له. وتترافق هذه الحركة، في الوقت عينه، مع بروز الوعي بأن للفرد سلطةً، وبأن له قدرةً على التحرر من تصورات القرون الوسطى. ويؤدي هذا المسار، في القرن الثامن عشر وفي مطالع القرن التاسع عشر، إلى الاعتراف باستقلال الجمالية الذاتي وفق معناه الحديث.

وما أن يصبح مبدأ الاستقلال الذاتي أكيداً، لا يعود يثير أي مشكلة. هذا المبدأ يبقى هشّاً وغامضاً، بالطبع، بل يتم التراجع عنه أحياناً، إلا أن الخطاب الجمالي يبقى قائماً، وتتعيّن خصوصيته في صورة مزيدة. وبفضل هذا الخطاب بات ممكناً إلقاء نظرة نقدية على الماضي. هكذا درس الفلاسفة والفنانون، في القرن التاسع عشر، القرونَ الغابرة من على مسافة منها، لكنهم تعرّفوا خصوصاً على ثقل التقاليد المتقادمة التي نشأت عن احترام القدماء، المبالغ فيه في الغالب.

عندما نلقي نظرة نقدية على العصور الغابرة، على أفلاطون وأرسطو، نرى أن الفن ـ لو وضعنا جانباً تفسيراته الماورائية ـ يثير مشاكل مماثلة: الجدة، الأسبقية، الخروج على القواعد والحداثة، هذه كلها مدعاة للإزعاج. ويستثير الإبداع، بكلمة مختصرة، الخشية نفسها، والإبعاد نفسه.

إن اقتحام الماضي، في يونان القرنين الخامس والسادس، يسمح لنا بقياس قوة القطائع الحادثة في نهاية القرن التاسع عشر. تشكل «النهضة» قطيعةً مع القرون الوسطى، والحداثة قطيعةً مع «النهضة» ومع تقاليد ألفية موروثة من العصور الغابرة. هكذا تعمل الحركات الطليعية على مغادرة الحيز الناشئ في «عصر النهضة»، وهو فضاء مرئي وسمعي بات ضيقاً بالنظر إلى تغيّرات العصر. إلا أن القطيعة مع تقاليد تشبه، على أي حال، طلب التخلص من أحد الاعتيادات: تبقى الاعتيادات، سواء كانت سيئة أم صالحة، مريحةً بمعنى من المعاني. ولا يكون هناك بالتالي سوى حل من حلّين: التسوية أو الضربة العنيفة. لنعترف بأن علماء الجمالية اختاروا دوماً الحل الأول، والفنانين الثاني. في القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من المقاومات، والنوستالجيا، والذكريات، فإن الفنانين الحديثين

والطليعيين أعطوا القيمة لما هو غير مسبوق، وللجدة، ولصدمة الاكتشافات المتتابعة.

هكذا بدأ عهد القطائع، وكان له ناتج، وهو انقطاع العلاقة بين الفن والجمهور، ما ألقى تحدياً جديداً على الجمالية: أن تكون قادرةً على المصالحة ـ ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً ـ بين صدمات الفنانين وذائقة معاصريهم. ويبقى هذا التحدي راهناً بشدة.

لا يعود تأخر الجمالية عائقاً، إذ ذاك: يعني المجيء بعد الأعمال الفنية أن الجمالية تتأنى في التفكير في تاريخها الماضي كما الحاضر. وفي الوقت الذي يفقد فيه فن اليوم معالمه ومعاييره، يصبح مثل هذا التأخر امتيازاً.

الباب الأول

استقلال الجمالية الذاتي

I

صوب التحرر

إن تأسيس الجمالية، مثل نهج دراسي مستقل، شكل حدثاً له مدى كبير. ولقد كان هذا الحدث هاماً طالما أنه لم يَعن أيضاً إضافة فرع جديد وحسب إلى شجرة العلم.

ما نشأ لم يكن لفظاً لائقاً يفيد في جمع وتعيين معرفة كانت مبثوثة ومتفرقة حتى ذلك الوقت، بل تمثّلت الجدّة في النظر الذي بات المعاصرون يلقونه، منذ هذا الوقت، ليس على فن الماضي وحسب، وإنما على الفنانين والأعمال الفنية في عصرهم أيضاً.

ولكن ما يعني تحديداً هذا الاستقلال الذاتي للجمالية؟ ولِمَ لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر، بينما يرقى ظهور الفنانين إلى أزمنة متباعدة في القدم؟ ومن المعروف والمؤكد أن الفن ملازم لكل زمان ومكان. ألم تتميز القرون كلها، منذ العهد الإغريقي ـ الروماني على الأقل بلوغاً إلى أيامنا، ومن دون العودة بالضرورة إلى العهد الحجري القديم، بأنها شهدت تفتحاً فنياً أكيداً، وفق مقادير مختلفة، وفي أكثر من حقبة؟ وكيف يمكن، ابتداءً من هذا، تفسير البروز المتأخر لتفكير مخصوص، مستقل، ومكرّس للإبداع الفني تحديداً؟

يتعيّن، هنا، للإجابة عن هذه الأسئلة، تحديد معنى لفظ «الاستقلال الذاتي».

لا يعني «استقلال الجمالية الذاتي» أبداً «استقلال الفن الذاتي»، وإنما يعني وجود تعالقات بينهما. هذا التفكير المخصوص، الذي أشرت له للتو، يفترض ضمنياً على الأقل أن يكون له غرض محدّد، إلا أن لفظ «فن» (Art) ـ الوارث منذ القرن الحادي عشر لأصله اللاتيني (ars)، والدال على: نشاط ومهارة ـ لا يعيّن في الغرب، حتى القرن الخامس عشر، سوى مجموعة من الأنشطة الموصولة بالتقنية، والمهنة، والخبرات، أي بمهام يدوية في صورة أساسية. ولم يكن لفكرة «الجمالية»، بالمعنى الحديث لها، أن تظهر بالتالي إلا في اللحظة التي بات ينظر فيها إلى الفن، ويعترف به، عبر مفهومه، بوصفه نشاطاً ثقافياً، غير قابل للاختصار في أي مهمة أخرى ذات طابع تِقَنوي.

هكذا أتيح للجمالية، التي دشنت محطتها الحديثة ابتداء من العام 1750، أن تعلن عن نفسها مستقلةً بين ليلة وضحاها بفضل عمل الفيلسوف الألماني بومغارتن وحده. ذلك أن تأسيسها كعلم ناتجُ مسار طويل من التحرر شمل، في الغرب على الأقل، مجموع النشاط الروحي والثقافي والفلسفي والفني، منذ النهضة تحديداً.

أما الفكرة القائلة بأن الإبداع لا يتعيّن في ماهية إلهية، بل يعود إلى عمل إنساني، فانتهت إلى فرض نفسها بعد جدالات لاهوتية وفلسفية، ذلك أن الفكرة ما كانت تشمل نطاق الفن تحديداً، وفي صورة مباشرة. إلى هذا، فإن عدداً من المفاهيم القَبلية بات عرضة للتدمير، فلا ينظر إلى علاقة العقل بالحساسية بوصفها علاقة نزاعية. كما كان علينا أن ننتظر أيضاً القرن السابع عشر لكي يتحرّر الجميل من قيم الخير والحق، ونهاية القرن الثامن عشر لكي لا ينظر إلى محاكاة الطبيعة بوصفها غاية الفنان الوحيدة.

إن حركة الأفكار، التي تتأكد في القرن الثامن عشر، والتي تؤدّي إلى مجموع التحرر الذي أشرت إليه، لم تثبت من تلقاء نفسها. هذه الحركة تترجم التغييرات العميقة التي كانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تخضع لها منذ القرون الوسطى. وهي التحولات التي تسمح بتجسيم مبسط للمسار، غير أنه كاف لإظهار أن إعلان للمفاهيم الجديدة بأن تتعيّن في الواقع. مثال واحد على هذا: إن الاعتراف الاجتماعي بالفنان، الذي يتخلّى شيئاً فشيئاً عن نصابه الحرفي ـ مع شيء من التردّد أحياناً ـ يمكن له أن يتعالق مع التحرّر التدريجي للفنانين من الوصايات الدينية والأميرية والأرستقراطية التي كانوا يخضعون لها. هكذا جرى الانتقال من الحرفي، الموصول بنظام الرعاية الفنية، والخاضع لمشيئة الأمير، إلى الفنان ذي النزعة الإنسانية، المسلح بمعرفة أكيدة، وليس بخبرات عملية وحسب، ثم إلى الفنان الذي يفاوض حول قيمة أعماله في السوق، ويوفّر لها الترويج اللازم عند الجمهور.

إنه رسمٌ مبسط ولكن كان للدلالة على أن إعلان الاستقلالية النسبية للجمالية يعود إلى تحضيرات ترقى إلى أوقات بعيدة. وما بلغت الجمالية استقلالها إلا في ختام تطور بطيء، ثقافي ومادي، للمجتمع الغربي، هدف إلى تحرير الإنسان من الوصايات القديمة، اللاهوتية والماورائية والأخلاقية، كما من الوصايات الاجتماعية والسياسية.

لنحدد بعض المحطات في هذا الطريق صوب الاستقلال.

فكرة إبداع مستقل ذاتياً

يعود هذا التعريف إلى الأب الدومينيكاني، الفيلسوف واللاهوتي، ألبير الكبير (Albert le Grand) (1193 ـ 1280): «أن تبدع فهذا يعني أن تنتج شيئاً ابتداءً من لا شيء». هذا التأكيد

التعريفي، الذي أطلقه أستاذ توما الأكويني (Thomas d'Aquin)، حوالى العام 1230، لا يستثير، في أيامنا هذه، أي اعتراض بعينه، ولا يقوى أحدٌ على توجيه اللوم إليه بسبب من اعتياديته الظاهرة. ومع ذلك، فإن هذا التأكيد التعريفي يكشف عن أمر مهم، وهو أن الإبداع كان «محل تفكير» في هذه الحقبة في القرون الوسطى. لقد كان الفلاسفة واللاهوتيون في القرن الثالث عشر يفكرون في مقولة الأصل، والابتداء، والمبدأ الأول لجميع الأشياء، بخلاف ما حصل في العصور الغابرة، في العهد الإغريقي ـ الروماني، حيث لم يكن أي مفهوم للإبداع موجوداً فيه، بل لم تكن فكرة الإبداع نفسها ممكنةَ التصور. إلا أنه لم يكن مقبولا، وفق هذا المنظور اللاهوتي، تصور فكرة تنسب إلى الإنسان قدرة إبداعية حقيقية، بل أكثر من ذلك، وهو القبول بأي فكرة تعترف للإنسان بالقدرة على الإبداع الفني. وفكرة الإبداع الفني نفسها، بوصفها خلقاً، هي في حد ذاتها مرفوضة، طالما أن الخلق هو من امتيازات الله. والإنسان، إذ ينتج عملاً فنياً، لا يقوم، وهو أسير نهائيته، إلا بكشف القدرة اللامتناهية التي للخالق الكلي القدرة. وموضوع جنة عدن في سفر التكوين، الذي أتاح مجالاً واسعاً، خلال قرون وقرون، لتأويلات لاهوتية مختلفة كما لجدالات لاهوتية عديدة، يعبر بوضوح عن الفكرة القائلة بأن الخلق يبقى خاصاً بالله: فالإنسان، حتى المتمتع بحرية خاصة به، لم يخلق الجنة الأرضية، بل جرى وضعه في جنة عدن، مع مهمة وحيدة، وهي فلاحتها.

إن ميراث القديس أغوسطينوس (Saint Augustin) (354 ـ 430)، أحد آباء الكنيسة اللاتينية، مارس تأثيره طوال عدة قرون. ولا يمكن للفنان، في أي حال، أن يكون منافساً لله، لخالق الأشياء كلها: «ولكن كيف خلقتم السماء والأرض، وأي آلة استعملتم في

عملكم العظيم هذا؟ ما كنتم تعملون مثل الفنان، الذي يسوّي جسداً من جسد آخر، كما يروق له، والذي له القدرة على استخراج الشكل الذي يراه في ذاته بفضل عينه الداخلية. هذه القدرة، من أين وصلت إلى الفكر، إن لم تقوموا بخلق الفكر نفسه (. . .) أنتم، لا أحد غيركم، من خلق جسد الفنان، والروح التي تأمر أعضاءه كلها، والمادةَ التي يصنع منها شيئاً ما، والعبقرية التي تتصور وترى في ذاته ما سينفّذه في الخارج»[1].

علينا انتظار عصر النهضة، في الغرب، لكي يصبح مفهوم الإبداع الفني «مفكراً فيه» ومقبولاً في الوقت عينه. في هذا ظاهرة مدهشة، للوهلة الأولى، لأن التفكير في إبداع فني، والقبول بصنيع إنساني، خالقٍ للأعمال والقيم، يكشف عن تناقض مع الفلسفة الدينية. وهذه لم تتوانَ، حتى مطلع القرن التاسع عشر، وقبل توطد أفكار كَنْت وهيغل، عن نكران أي قدرة للإنسان على الخلق. وإذا ما أقرت بوجود قدرة إبداعية له، فإنها قامت بذلك لإظهار العلم المطلق عند الله وقدرته اللامتناهية: يبقى الإنسان مخلوقاً، ويبقى الله خالقاً، «غير مخلوق».

تركزت، في الواقع، فكرة خلق مستقل في نطاق الفن، في القرن الخامس عشر، قبل أن يقر اللاهوت بها، إذاً، وقبل أن تفكر الفلسفة فيها، ولا يكون قدم هذه الفكرة مفاجئاً بالتالي إلا في الظاهر، ما يدعو إلى السؤال: أليست هذه الفكرة مقبولة حتى أيامنا هذه في نوع من التسامح من قبل الفكر الديني؟

والفن يشكل، واقعاً، المكان الذي تتصارع فيه وتنعقد، بطريقة

---

(1) Saint Augustin, *Les Confessions* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), livre 11, chap. 5, p. 256.

مميزة، جميع العوامل المتناقضة، بل المتنازعة، التي للنشاط الإنساني، الثقافية كما المادية. مثال على ذلك: استطاب خطاب اللاهوت والفلسفة طرحَ تعريف عن حرية الإنسان، كما تناول الظروف التي يمكن للاستقلالية، أو يتوجب عليها، أن تمارسها فيها. إلا أن هذا التعريف بقي مجرداً، وإن اتخذ شكل مبادئ فلسفية أو قواعد أخلاقية. ويمكن القول، في صورة إجمالية، ومن دون الوقوع في الشطط، بأننا نجد عقائد عديدة، في تاريخ الفلسفة، أكدت على خضوع الإنسان لواحد من الآلهة أو أكثر، أو على انصياعه التام للقدر، أو على امتثاله لمصيره الخاص، كما نجد أيضاً نظريات تشدد على حرية الإنسان التامة، والشاملة، والأساسية. في الواقع، إن الحرية الوحيدة التي للإنسان تقوم في خياره بين هذا أو ذاك من التصورات، طبقا للجاذب الذي يمارسه عليه. في جميع الأحوال، يبقى مثل هذا التحديد، وفق تعبيرنا، مجردا. وبكلام آخر ـ لو شئنا استعمال لغة اللسانيين المعاصرين ـ إن قدم حرية أو عدم حرية الإنسان لا يتعيّن في نصاب أدائي: لا يؤدي التكلم على الحرية أو على عدمها إلى عمل بعينه.

وفي الفن، الوضع ليس مركبا وحسب، وإنما خصوصي، لأنه مرتبط بإنتاج مصنوعات. وإبداع عمل فني يعني إنجاز عمل مجرد وملموس في الوقت عينه. وهو مجرد، لأنه يدرج، في فعله، آليات نفسية وإدراكية تعود إلى ملكة الاختراع، وهو ملموس طالما أن هذا الشيء يتأتّى من هذا المسار، المعروض على الإدراك. يقول الفلاسفة، عن حق، أن الإبداع يعني في الوقت عينه فعلاً وكائناً. ويَظهر معها العمل الفني مثل تجسيد فعلي لقوة الفنان في الخلق، القادر على توليد مصنوعات غير مسبوقة، والتي لا يقوم صنعها على تقليد أشياء موجودة قبلاً.

ففي عصر «النهضة»، طالب كثيرون بقوة بأن تكون للفنان مثل هذه القدرة، وما كانوا يدّعون في ذلك مضاهاة القدرة الإلهية، ولا انتزاع امتياز الخلق من الله. وهم، في أي حال، لا ينتجون ابتداءً من لا شيء، وإنما من خبرة محصلة في سبل اختصاصية عديدة ذات طابع علمي. ليون باتيستا ألبرتي (Léon Battista Alberti) (1404 ـ 1472)، مصور ونحات، وموسيقي ومعماري، وله يعود الفضل في تعريف قواعد المنظور الجوي، الذي فرض نفسه بسرعة مثل قانون المصورين في النهضة. لقد شدد ألبرتي، بالتوافق مع مصور إيطالي آخر من القرن الخامس عشر، بيارو ديلا فرنشيسكا (Piero Della Francesca) (1410، 1420 ـ 1492)، على قيمة دراسة الرياضيات لمن يعكف على التصوير والنحت: «إن أفضل المبدعين هو وحده من تعلم التعرف على حواف المساحة وعلى مميزاتها (...)، وأؤكد، إذاً، وجوب تعلم المصور للهندسة».

ليس التصوير والنحت ممارستين تستندان فقط إلى خبرة، إلى مهنة، إلى مهارة الحرفي، وإنما تتحولان إلى نشاط ثقافي يضع قيد العمل عدداً من الملكات والمؤهلات، التي تسمح للفنان بتخطي رتبته كحرفي بسيط، لكي يوافق صورة «النهضوي ذي النزعة الإنسانية». يقود هذا المثل حكماً إلى استذكار قامة ليوناردو دافينشي (1452 ـ 1519) الكبيرة، وهو الفيلسوف والمعماري والمهندس وعالم الرياضيات والعالم والمصور والنحات، في الوقت عينه. ولقد دوّن، بعد أن حل ضيفاً على الملك فرانسوا الأول(*)، وبشيء من الحسرة، في معرض التفكير بمصيره الشخصي، بأن «إصدار الأوامر هو عمل السيّد»، وأن «القيام بعمل لا يعدو كونه عملاً يدوياً»، إلا

(*) يجعل عدد من المؤرخين من واقعة استضافة الملك فرانسوا الأول (1494-1547) في قصوره للمصور المعروف العلامة الأولى على دخول فرنسا في «النهضة».

إن هذا لا يمنعه من أن يحل في قصر كلو (وهو حالياً قصر كلو ـ ليسي، قرب مدينة أمبواز)، مسبوقاً بعلامات الشرف كلها التي بات العصر يغدقها على العبقري. وعندما تسقط الريشة ـ سهواً؟ ـ من أيدي تيتيان(*) (Titien) (1490 ـ 1576)، ينحني الأمبراطور شارلكان لالتقاطها، ذلك أن سمعة المصور كانت قد اجتازت جبال البيرينيه والألب ونهر الرين.

تضيء هذه الطرائف ظاهرةً ترقى إلى مطلع القرن الخامس عشر (في إيطاليا)، وتتخذ مكانة متعاظمة: الوعي المتزايد بقدرة الخلق عند الفنان العبقري. تبقى العبقرية، من دون شك، موهبة من الله ـ وهو ما لن يتغيَّر حتى العهد الرومنسي ـ إلا أن القدرة على الإبداع تبقى فردية. هكذا تصبح شخصية الفنان، بالمعنى الدقيق للكلمة، استثنائية. وكان فيلارتي (Filarte) (1400 ـ 1465)، المعماري في بلاط كاستيلو سفورزيسكو (Castello Sforzesco) في ميلانو، قد اشترط منذ بعض الوقت وضعَ تواقيع المصورين والنحاتين على أعمالهم، وهو ما جعلنا نتعرف، اليوم، على أعمال القرن الخامس عشر (الإيطالي) بأسماء فنانيها. وهو ما تكرر في صورة مثيرة عندما صار الفنانون لا يتأخرون عن توقيع اللوحات التي صوروا فيها هيئاتهم، وهو نوعٌ فني متقن من الفنانين، لدرجة أنه أصبح أقرب إلى عمل تقليدي منه إلى عمل مبتكر. كما أن إقدام المصورين على عرض هيئاتهم، بل على التباهي بها، جاعلين منها موضوعاً ـ أو ذاتاً ـ لفنهم، يكشف عن تبدل، في هذا العصر، يَقضي بالانتقال من العمل الفني إلى شخصية مؤلفه.

(*) عَمِل هذا المصور الإيطالي في قصور عدد من ملوك وأمراء أوروبا، مثل فرانسوا الأول وشارلكان وفيليب الثاني وغيرهم، وكان لتصويره أثر كبير على مجمل التصوير الأوروبي.

إن وعي الفنانين بأن لهم قدرةً على الخلق بحرية، وبعدم الخضوع إلى قوانين أخرى غير التي تمليها عليهم عبقرياتهم الخاصة، يتحول عند مايكل أنجلو (Michel-Ange) إلى وعي حاد. وفيما كان ليوناردو دافينشي يقبل بعد بأن يكون المهندس العسكري الأول عند سيزار بورجيا[2] (César Borgia)، فإن مايكل أنجلو لن يتأخر، بعد عدة عقود، عن رفض أي لقب أو ميزة، في نوع من التصرف الدّال على تواضع مشوب بالاعتزاز بالنفس، وسيكتفي بلقب الإلهي دلالةً على أنه يصور وفق فكره، لا وفق يديه.

أما بعض معاصري مايكل أنجلو، فسيقبلون، بالمقابل، في القرن السادس عشر، من دون تردد، بارتقاء الدرجات المختلفة في سلم الترقّي الاجتماعي. يعامل الأمراء الحاكمون الفنانين كما لو أنهم من الأسياد، بينما يقيم هؤلاء الأسياد في قصور الأمراء أنفسهم، مثل رافاييل (Raphaêl)، أو يتمتعون بالامتيازات والألقاب الهامة، مثل تيتيان، المذكور سابقاً، الذي حاز على لقب «كونت قصر لاتران» وعضو البلاط الأمبراطوري.

إن مفهوم الفردانية المميزة للفنان ما كان ينظر إليه، على أي حال، في النهضة، ولا صار بعد محل تفكير مخصوص في التفكير الفلسفي والجمالي، كما سيكون له ذلك لاحقاً، في القرن الثامن عشر، مع إيمانويل كَنْت. إلا أن أفكار الإبداع المستقل، وقدرة العبقري الخلاق، التي ستتأكد منذ هذا العصر وتعيّن قطيعة صريحة مع التسلطية في القرون الوسطى، لم تتولّد من تفكير مجرد. كما أن الأحداث، التي ذكرتها للتو، تؤكد ذلك. تترجم هذه المفاهيم، التي تؤسس الجمالية الحديثة، التحولات الكبيرة، واقعاً، التي خضع لها

---

(2) أحد السياسيين الإيطاليين المحنّكين والعنيفين (حوالى 1475-1507)، الذي اتخذه ميكيافيللي نموذجاً في كتابه **الأمير**.

المجتمع على الصعيدين الاقتصادي والسياسي.

ويمكن القول، في الميدان الذي يعنينا، أن تغير مكانة الحِرَفي، الذي يتم الاعتراف به تدريجياً كفنان، يشكل الطابع الشديد لمثل هذه التحولات.

من الحِرَفي إلى الفنان

يبدو عصر النهضة، في إيطاليا وفرنسا تحديداً، مثل العصر الذهبي في نظر الحديثين، أي نحن. ومؤرّخو القرن التاسع عشر، المعنيون بالتركيز على التجدد الذي يمثله هذا العصر في جميع الميادين، سواء الفنية أو العلمية، انساقوا أحياناً إلى تجميل صور هذا العصر. ومن الصحيح القول إن فكرة فاعل خلاق ومستقل ظهرت في نهاية القرن الخامس عشر، ولقد أسهمت في الاعتراف بالفنان، المتمتع منذ ذلك الوقت بمكانة اجتماعية أعلى من التي كانت للحِرفي في القرون الوسطى. ولكن وجب التنبيه إلى أننا لا ننتقل، كما في أعجوبة، من الجحيم المزعوم إلى نوع من الجنة. وإذا كان الحِرفي في القرون الوسطى خاضعاً لإكراهات متعدِّدة، ولأنواع مختلفة من العبودية، وإذا كان يرزح أيضاً تحت ثقل الدين، والسلطة، والسيد والراعي الفني، فإنه يتمتع، على أي حال، ببعض المكاسب. والحرفيون، المنضوون في جماعات مهنية، يملكون وسائل الإنتاج، ويحظون بضمانة العمل بحرية، كما ينتجون أعمالاً ذات غاية اجتماعية. هذه النقطة شديدة الأهمية، وتعني أن الحِرَفي يقيم صلةً بين عمله وهذا النفع. وهو يعي، بتعبير آخر، معنى القيمة الاستعمالية، ويدرك معنى العلاقة القائمة بين الإنتاج ومعناه الحقيقي.

تبدل أول يحصل لهذه المكانة في النهضة، في بدايات القرن الخامس عشر: ما عاد المصور أو النحات ينتجان أعمالاً نافعة، لها استعمال جماعي، وتراهم، بعد أن كانوا، فيما مضى، أعضاء في

جماعة مهنية، يتحولون إلى عاملين يحصلون معاشاتهم من زبائنهم. ويصبح الزبون، الذي يطلب من الفنان طلبيةً فنية، والمموّل الفني، والعضو في السلك الكهنوتي أو في الطبقة الأرستقراطية، أرباب عمل. وهو يستأجر الفنان لأداء مهام محددة، ويتوقع من «المعلم» الفنان ومن مساعديه تنفيذ اللوحة، متقيّدين بالأوامر المبينة في العقد. وتشير هذه الأوامر إلى آجال التسليم، والمواد ـ من ألوان وأصباغ ـ وإلى الرسم وموضوع التصوير.

علينا أن ننتظر نهاية القرن الخامس عشر لكي نشهد فيه الانتقال من نمط إنتاج حِرَفي إلى نمط إنتاج رأسمالي، وتأثير ذلك بشكل حاسم على رتبة الفنان. إن تحرر المصورين والنحاتين التدريجي من الجماعات المهنية، ومن نمط عملِها الإقطاعي، يشكل، في هذا الخصوص، حقبة مهمة، والعديد من العوامل تشهد بذلك. والعقود بين صاحب الطلبية والفنان تتخذ أشكالاً شخصية، لدرجة أن هذا الأخير بات يمتلك حرية غير مسبوقة في الحركة. هذا ما يظهر، على سبيل المثال، في حرية اختيار الفنان لموضوع التصوير والألوان، بل في أكثر من ذلك: فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن مايكل أنجلو بات يمتلك الحق، في حوالى العام 1530، في بت ما إذا كان سينفذ المطلوب منه في لوحة أو في تمثال. هذا بينما كان سعر اللوحات يرتفع عالياً. والسعر، الذي كان يتم تحديده طبقاً للمواد المستعملة في العمل، ما عاد يتعيّن وفق الكلفة الحقيقية لإنتاجه، بل بات حراً، أي تتصل قيمته بسمعة الفنان ـ المعلم وموهبته، وهو الذي أصبح محل تجاذب بين الأمراء، والمدن ـ مثل روما وفلورنسا وباريس ـ والبابا. ستتعزز هذه الوجهة، التي بدأت منذ مطالع النهضة، بقوة، تبعاً لازدياد الطلب على الفن في السوق. مثال على ذلك: عاش فيليبو ليبي (Filipo Lippi) أو فرا فيليبو (Fra Filippo) (1406 ـ

1469)، حسب فازاري، في العوز لدرجة أنه ما كان قادراً على شراء زوج جوارب، بعد عدة عقود على ذلك، يتوصل ابنه، فيليبينو ليبي (Filippino Lippi) (1457 ـ 1505)، في بدايات القرن السادس عشر، إلى تجميع ثروة، بعد أن كسب ألف دوكا من الذهب ـ وهو مبلغ هائل في ذلك الوقت ـ لقاء عمله على الجداريات في كنيسة المينرفا في روما. لقد تغيرت الأحوال، بين جيل وآخر، من دون الأخذ في الاعتبار بسمعة كل من الفنانين، في ما هي قابلة للمقارنة. وهذا التغير، الذي يخص رتبة العمل الفني، ووضع الجماعات المهنية خارج التداول تدريجياً، فضلاً عن بروز علاقات تجارية جديدة بين المنتجين والتجار، هذه كلها تترجم الاستقلالية الفعلية للنطاق الفني والثقافي.

إلا أن هناك علامات أخرى عن هذه الاستقلالية تتزايد، في صلة بينة مع اتساع سوق الفن. لقد كان الإنتاج الفني، في القرون الوسطى وفي بدايات النهضة، يستجيب لاشتراطات محددة يمليها صاحب الطلبية نفسه. ويمكن للعمل الفني أن يوافق غايات نفعية أو رمزية عديدة: كالتزيين، والتجميل، والزخرفة، لكنائس أو قصور، أو الاحتفال، في الوقت عينه، بمجد الأمير، أو الله، أو السلطة القائمة، الكهنوتية أو الأرستقراطية. إن تاجراً غنيّاً من فلورنسا، جيوفاني روتشيلليه (Giovanni Rucellai)، الزبون الكريم عند فنانين ذائعي الصيت، مثل فيليبو ليبي، وفيروكيو (Verrocchio)، وأوتشيلو (Ucello)، يعبّر عن سعادته في قوله إن الأعمال الفنية تجلب له «الرضا الواسع والسعادة البالغة، ذلك أنها تخدم مجد الله، وشرف المدينة، وذكراه الخاصة»[3].

(3) Cité par: Michael Baxandall, *L'Oeil du quattrocento: L'Usage de la peinture dans l'italie de la renaissance* (Paris: Gallimard, 1985), p. 11.

كان سعر اللوحات يتحدد، كما سبق القول، وفي الغالب، وفق عقد له معايير محددة. وكان السعر يأخذ في الاعتبار، تحديداً، عددَ الوجوه التي للتصوير، والألوان والأصباغ المستعملة: فضي، ذهبي، أزرق لازوردي... إلخ. فضلاً عن الوقت المطلوب للتنفيذ. هكذا تتحصل للأعمال، عند ذاك، قيمة محددة، هي ناتج المفاوضات بين صاحب الطلبية والفنان. ويمكن أن تطلق على هذه القيمة تسمية قيمة استعمالية طالما أنها ترتكز على قدرة العمل على تلبية مختلف حاجات الزبون واشتراطاته.

إلا أن هذا الوضع تغير منذ منتصف عصر النهضة: تراجعت قيمة المواد في تحديد سعر الأعمال لصالح خبرة الفنان، ومهارته وموهبته. وبات يؤخذ خصوصاً في الاعتبار القدرة الخلاقة لدى الفنان، وأقل من ذلك قيمة الألوان، التي ظلت ـ مع ذلك ـ ذات أثمان عالية، طالما أنها تعرض بهرجةً، بات ينظر إليها على أنها مظهرية للغاية. بكلام آخر، تصدرت الموهبة والعبقرية غيرها، بوصفها من الصفات العائدة إلى شخصية المؤلف. وأن يعيّن الفنان بوصفه مؤلفاً، فهذا يعني الاعتراف به مثل مالك حصري، لعمله كما لموهبته، على أن هذا وتلك قابلان لتقدير مالي مزيد في سوق الفن المتوسع. وقيمة التداول باتت تقوم على القيمة الاستعمالية، ولم يعد وقت العمل الفعلي، المخصص لإنتاج العمل الفني، معياراً كافياً لتحديد سعره. وبات يحسب وحده زمن الإبداع، لا زمن الشغل. وانتقلنا في ذلك من الكمي إلى النوعي. وما عاد الوقت اللازم لإبداع عمل فني قابل للحساب الكمي، إذ إنه زمن محسوب وفق تقدير أحد الفنانين، على أنه مستقل، مشهور، معبود، وله سمعة ذائعة عبر الحدود. هل نقوى، والحالة هذه، وبشكل معقول، على تحديد سعر الشهرة والعبقرية؟

العبقري يوقع عمله، ويدوّن علامته، وهي الخاتم الحقيقي الدال على فائض القيمة اللاحق بعمله، من الآن وصاعداً. إلا أن عملاً فنياً موقّعاً من صانعه لا يزن في حساب راع فني، أو شخص بعينه، وإنما يزن في السوق، لدى مجموعة من الشراة، سواء أكانوا بورجوازيين متنعّمين، أم هواة متنورين.

كان لظاهرة السوق، التي تتعاظم في القرنين السابع عشر والثامن عشر، نتيجة مباشرة، وهي تكوين مجموعة من الزبائن، طالبة للاستثمار في الأعمال الفنية، وحريصة، في الوقت عينه، على قيمتها الفنية. لا يمكن أن يتعلق اختيار العمل الفني بالدوافع الاقتصادية وحدها، وهو ما يمكن تصوره في صورة ميسّرة. وهذا الخيار يفترض، في شكله المثالي، وجود الصلة مع الشيء، ما يجعلها قائمة على الإدراك، والحساسية، والانفعال، وعلى غيرها من التأثرات التي تحدد شعور التمتع أو الامتعاض من العمل الفني. عندها يظهر حكم الذوق الذي يقرر مدى توافق العمل الفني مع ما ينتظر منه. إن بروز مجال جمالي مستقل يحرر، تحديداً، المسألة المحورية التي تعينت في معرفة ما إذا كان العمل الفني جميلاً في ذاته، أم أنه يوافق مثالاً في الجمال أو فكرة ما، شخصية بالضرورة، التي يتمثلها كل فرد عن الجميل. وتوسعُ الجمهور في القرن السابع عشر، وبخاصة في القرن الثامن عشر، يضاعف، إذاً، الأسئلة الخاصة بالفن. وهي أسئلة تتصل بتقويم العمل الفني بالنسبة إلى قواعده نفسها، أو إلى ضوابط أو توافقات ـ وهي مهمة ستقع ضمن مسؤوليات الأكاديميات. إلا أنه يتوجب أيضاً تنشئة الذوق، وتربيته، وإيجاد شرعية للحكم الفني بواسطة عدد من المعايير: ستكون هذه مهمة الحكّام أو القضاة، الذين أطلق عليهم، بداية، اسم حكّام الفن، ثم في وقت لاحق: نقاد الفن.

ولكن لنتمهل قليلاً، فلا نسرع الخطى. شهدت النهضة بروز فكرة الإبداع المستقل، وسيتحرر الفنان، شيئاً فشيئاً، من الإكراهات

الدينية والسياسية والاجتماعية التي للقرون الوسطى، بل سيبتعد أيضاً عن اللاهوت والفلسفة المدرسيين. غير أنه، بمنأى عن هذا التحرر، وعلى الرغم من التقدير الذي بات يلحق بالمكانة الاجتماعية للعمل الفني، سيمضي قرنان قبل أن تتوصل الجمالية إلى فرض نفسها كنهج خاص، وقبل أن يشكل الفن نطاقاً تامَّ الاستقلالية، ومتمايزاً، ليس عن الكنيسة والسلطة وحسب، وإنما أيضاً عن العلم والأخلاق. وهو تأخر قابل للتفسير.

ففي القرن السادس عشر، يتأكد الفنان في صورة مبدع، له موهبة، وقابل لأن يعترف به كعبقري. وفي إمكان الدين طبعاً أن يرى إلى الفنان ـ من دون أي تبديل ـ بوصفه منفّذ إرادة إلهية، وأنه أداة يحركها إلهام لا قدرة له على التحكم به. إلا أن هذا التقييد، الذي شكل مادة للسجال اللاهوتي، لا يغير شيئاً في المسألة. إن الفنان، والنحات، والمعماري، والمؤلفين الزمنيين والعابرين هم من يتم توجيه علامات التقدير العالي لهم، وهم من سيحظون بعبارات التخليد.

هكذا باتت مسألة «من يبدع؟»، محلولة: إنه الفنان. إلا أن سؤالاً يبقى ـ مع ذلك ـ قيدَ الطرح: ما هي القوى التي تدفع الفنان إلى الإبداع، وتحرضه على الاختراع؟ أهو العقل أم الحساسية أم الشعور؟ وهو سؤال شغلَ الجدالات الشديدة، والإسهامات التفكرية المعقدة طوال عهد الكلاسيكية وفي القرن الثامن عشر، قبل أن تطرح الجمالية لدى كَنْت حلاً له، وقبل أن يظهر السؤال من جديد، في أشكال مختلفة، عند بعض منظّري القرن العشرين.

عقل وحساسية

في النهضة، في بداياتها على الأقل، لم يكن للخيار بين العقل والحساسية معنى. والمحاكاة تشكل المبدأ الجمالي الغالب،

واستهدافات الفن تتعيّن في الطبيعة، والإنسان أو الله، وتؤلف علوم الحساب والهندسة الرياضية والعلوم الرياضية، في القرن الخامس عشر الإيطالي، وسيلةَ تطبيقِ هذا المبدأ. ولقد قيل كثيراً كيف أن المطالبة بمعرفة علمية أتت، عند ليوناردو دافينشي وألبرتي، لصالح الاعتراف بمكانة الفنان. وقد كان المصوِّرون والنحاتون يقبلون على ممارسة الفنون الحرة(*)، ويقومون في ذلك بعمل ثقافي أكثر رفعةً من عمل الحرفيين، المقتصر عند هؤلاء على المهام اليدوية، أي على العمل اللصيق بالفنون الأداتية(**). غير أن محاكاة الطبيعة الخارجية لم تكن قائمة على نسخها، أو على إعادة إنتاجها بقدر من الأمانة، بل قام عمل الفنانين على تقليد الطبيعة، وتشكل الطريقة الرياضية وسيلة هذا التقليد، وهذه المحاكاة. إن مبدأ المحاكاة، الذي غلب في النهضة، وبقي فعالاً حتى عهد الطلائع الفنية في القرن التاسع عشر، ليس فعل خضوع لسلطة متعالية وضاغطة، التي هي اللّه، وليس شهادةً لمثال بسيط وتام للفنان إزاء الطبيعة. والفنان متعلق بالطبيعة بحيث يقوى على تمجيد مزيد لخالقها، أي الله. وهي فكرة وصف بها جيورجيو فازاري (Giorgio Vasari) تحديداً (1511 ـ 1574)، عمل الفنان غيوتو، إذ قال عنه: «يتقيد الفنانون بعلاقة مع الطبيعة، بل يتبعونها: إنها مثالهم، ودائماً، إنهم يستخرجون من عناصرها أفضلها وأجملها، لكي يتفننوا

(*) اعتمدت هذا التركيب اللفظي للإشارة إلى الاصطلاح الفرنسي (Arts libéraux) المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars liberalis)، معولاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو استخدامها على حرية الفنان في التصور والصنع، لأداة، بخلاف «الفنون الأداتية».

(**) اعتمدت هذا التركيب اللفظي للإشارة إلى الاصطلاح الفرنسي (Arts mécaniques) المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars mechanica)، معولاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو استخدامها لأداة، بخلاف «الفنون الحرة».

في استنساخها أو نقلها»[4]. ويمكن القول، بتعبير آخر، إن تكريم الله بمحاكاة صنيعه، أي الطبيعة أو الإنسان، يسمح ببلوغ الجمال. هذه الفكرة، التي تختصر وحدها جمالية النهضة، تتعيّن في صورة موفقة في التعريف الذي يخص به فازاري ليوناردو دافينشي: «يمكن للتأثيرات السماوية أن تمطر مواهب عظيمة على بعض البشر، إنه أثر من آثار الطبيعة، إلا أن هناك شيئاً يفوق كل ما هو طبيعي ويتحصل من التراكم الزاخم، عند إنسان بعينه، للجمال والنعمة والقوة: حيثما يعمل هذا الإنسان، فإن كل حركة من حركاته إلهية الطابع، ما يجعل الآخرين ينكسفون، ويتم الانتباه حينها بشكل واضح إلى أنها حاصل نعمة سماوية، لا تعود أبداً إلى المجهود الإنساني»[5].

إن نمط التمثيل الفني وفق المنظور[*]، الذي قام ألبرتي ببلورته بطريقة حسابية على أساس بحوث برونيلليتشي (Brunelleschi)، هو، في حد ذاته، تكريم للحكمة الربانية. وهو أيضاً سبيل لمعرفة الحقيقة، وللاعتراف بها، في التعابير التي يثبّتها الفنان فوق اللوحة أو في الرخام.

وليس من المبالغة بمكان أن يتم الحديث عن حسابية في الفن في القرن الخامس عشر الإيطالي. وفي القرن السادس قبل الميلاد سعى فيثاغورس إلى فهم الكون بواسطة العدد: «نظام الأشياء»، نظام الكون، قابل لأن يختصر في قواعد حسابية وهندسية. والرقم هو الحاكم، إذاً: يمكن الخلوص به إلى المعرفة، ولا يمكن أن يكون ـ تعريفاً ـ سوى الحكمة عينها. إلا أنه ليس في إمكان الرقم، إن كان

---

(4) Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectectes XIIIe et XIVe siècles= Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (Paris: Berger-Levrault, 1981), vol. 2.

(5) المصدر نفسه، ج 5.

(*) وهو المنظور الجوّي أيضاً، الذي يشير إلى البعد الثالث في اللوحة.

معرفةً وحكمة، أن يكون سوى تناغم وجمال. لقد انتهى فنانو النهضة إلى استخلاص أمثولة فيثاغورس، الذي يظهر اسمه غالباً في جميع وثائق ذلك العهد، ويعبّرون كذلك عن انبهار مماثل إزاء تفسير الكون بواسطة الرقم.

ولكن هل تعني غلبة العقل، والمدركات الثقافية والتجريدية، التي تمت ملاحظتها في التقيّد الصارم بالقواعد الحسابية والهندسية، وفي الخضوع لـ«علم المنظور»، استبعاد الحساسية، التي يضمنها الفنان، على سبيل المثال، في عمله، والتي يجهد في توصيلها إلى الجمهور؟ بالطبع، لا. بدليل أن معاصريهم توافقوا على إبراز مكانة عدد من الصفات الخلاقة التي لا ترجع أبدا، أو لا تتقيد بالعقل المتشدد. هكذا رسم كريستوفورو لاندينو (Cristoforo Landino)، المصوّر الفلورنسي، الفيلسوف وصديق ألبرتي، صورة فناني زمانه، وبكلمات مستخدمة حتى في أيامنا هذه: «كان مازاكيو (Masaccio) مقلداً ممتازاً للطبيعة، وله قدرة مميزة على إبراز النتوءات في الأشكال، في اللوحة، وعلى التأليف الجيد لها، خالصة من أي زخرفة (. . .). وكان فرا فيليبو ليبي يصور بسهولة استثنائية، معتنياً كذلك بالزخرفة، وكان إلى ذلك ماهراً للغاية، وعظيماً (. . .)، وكذلك في الزخارف التي كان ينقلها أو يبتكرها. وكان أندريا ديل كاستانيو (Andrea del Castagno) معلماً كبيراً في الرسم وفي إبراز النتوءات، وكان يهوى خصوصاً المشاكل التي تتبدّى في فنه، وما يحدثه المنظور في عين المتلقي، كما كان شديد الحيوية، ويبدي راحة كبيرة في العمل (. . .). أما فرا أنجلكو (Fra Angelico) فكان فَكهاً، وورعاً، وشديد التأنق، ويتمتع بنسبة عالية من البحبوحة»[6].

---

(6) Baxandall, *L'Oeil du quattrocento: L'Usage de la peinture dans l'italie de la renaissance*, p. 178.

يمكن أن نرى في هذا الشاهد ملخصاً عن المفاهيم الجمالية للنهضة. وفيه حديث عن «الفرد الخلاق»، وعن مهارته، وعن قدرته على التوليد، وعن السهولة في عمله، وحتى عن طبعه «الفَكه». غير أن لهذه الصفات أن تتقيد بثلاثة محددات: تقليد الطبيعة، احترام قوانين المنظور، وتكريم الله من قبل الفنان «الفكه».

وتظهر بذلك العلاقة بين العقل والحساسية في غموضها كله. تشهد «النهضة» انتصار النزعة الإنسانية: الإنسان هو الذي يقيس الفعل الخلاق، من جهتين: بوصفه فناناً، مفسراً بين الطبيعة والفن، حسب عبارة ليوناردو دافينشي، وبوصفه (أي الإنسان) موضوعاً للتصوير، كما يظهر في التصوير أو في النحت. هذه الوضعية المميزة للإنسان مهمّة للغاية، لأنها تنحو تدريجياً إلى إحلاله محل الله. ولكن حين نتحدث عن الإنسان، لا نشير بعدُ إلى الفردية، ولا ـ إذا شئنا ـ إلى الإنسان بوصفه ذاتاً.

إلى ذلك، فإن الجمال، المعرف مثل «توافق عاقل»، موصول في تعريفه بالتناغم. وهو يشترط وجود معارف علمية ومعرفة عقلية. وبتعبير آخر، إن هذا المسار لايزال بعيد المنال، وهو الذي يقود إلى قبول المخيّلة والحدس والانفعال والرغبة وغيرها من المؤثرات، بوصفها من الملَكات الخلاقة، أو من العوامل القوية المؤدّية إلى الإبداع، القادرة على استحداث الجمال. لنا، كذلك، أن ننتظر عقوداً وعقوداً قبل أن تؤدي هذه الملَكات والعوامل دوراً أساسياً في أحكام الذوق، وفي صياغتها.

إن فكرة الذات الخلاقة الناشطة في نطاق للتعبير الفني المستقل لن تفرض نفسها تماماً إلا مع تولّد القناعة بالطابع المتكامل للعقل مع الحساسية. ونتبيّن، بالتالي، مَكمن المشكلة. لنتخذ الفرد كمثال: طالما أن العقل والحساسية يتنافسان، أو أن الواحد يسود على

الآخر، فإنه يمكن اعتبار الإنسان ضعيفاً، غير متوازن. ولا يمكنه في هذه الحال أن يكون حرّاً، ولا مستقلاً. والإنسان العاقل للغاية، الذي لا يتقيد إلا بإملاءات مدركاته، يحتاج إلى أخلاق، أو إلى دين، أو إلى نظام متعال. بالمقابل، إن فرداً شديد الحساسية، ومصاباً بإفراط عاطفي، يحتاج إلى علم، وإلى بعض القواعد المنسقة القادرة على تمكينه من بعض أسباب التعقل.

إن المثال الإنساني، المتكوّن في «النهضة»، يشكل محطة هامة صوب خلاصة بين العقل والحساسية. وإن من يملك من البشر مقادير متساوية منهما يصبح سيد نفسه، أي مستقلاً، وحراً مثلما أراد ذلك ليوناردو دافينشي. إلا أن هذه الخلاصة تبدو، على أي حال، مثل توازن هش، وستغذي دوماً، في أشكال مختلفة، الخلافات والجدالات التي ستشهدها العهود اللاحقة، في القرن السابع عشر تحديداً، وهو قرن العقل الكلاسيكي، وفي القرن الثامن عشر أيضاً، وهو قرن الفلاسفة العقلانيين. كان على النطاق الجمالي، حتى هذه القرون، أن يتحرر بعد من وصايات العلم، والدين والأخلاق لتأكيد استقلاليته الناجزة. وفي النهضة ما كان قد أنجز بعد هذا الاستقلال، إلا أن الشروط الآيلة إليه باتت متوافرة: الاعتراف بالفنان بصفته هذه، تأكيد فكرة الإبداع الفني، المطالبة باستقلال الفن والمبدع، والتناغم بين العقل والحساسية.

وإذا كان كل عهد يحمل معه حله الخاص لكل من هذه المسائل، فإنه يبدو جلياً أن كل واحدة منها لا تجد، ولن تجد أبداً حلاً نهائياً لها. إن التفكير الجمالي المعاصر يعيد ـ على طريقته ـ طرحَ مسألة العلاقات الداخلية بين النطاق الجمالي والنطاق العلمي والنطاق الأخلاقي. ويحدث لهذا التفكير أن يتساءل أيضاً عن وجود عقلانية جمالية بشكل مخصوص، وعن الحاجة إلى معايير في الفن.

غير أنه يمكن صياغة هذه الإشكاليات طالما أنها تطرح بشكل مناسب في إطار نهج دراسي متكوّن.

ترسم النهضة الطريق المؤدي إلى تكوين هذا النهج الدراسي، ونشهد فيها حلاً محدوداً لهذه المسائل، المذكورة أعلاه، والتي تتصل بمكانة الفنان، وفكرة الإبداع. إلا أن النهضة تخلف للعهود المقبلة موضوعات جديدة للتفكير، التي تساعد معالجتها في ظهور الجمالية، في منتصف القرن الثامن عشر، مثل تفكير علمي وفلسفي.

يبقى، واقعاً، عدد من المسائل من دون حل، ولن يتوانى لاهوتيون وفلاسفة وفنانون وشعراء عن الجدل، طوال العهد الكلاسيكي، في خصوصية الفنون، في تعريف الجميل، الطبيعي والصناعي، في دور الشعور والمخيلة، أو في أهمية الذوق الفردي في الحكم على الأعمال الفنية.

هذه النقطة الأخيرة مهمة للغاية، لأن التعريفات الأولى، النظرية والفلسفية في الجمالية، عند كَنْت تحديداً، سعت إلى استكشاف شروط أحكام الذوق. إلا أن الاعتراف بالفنان مثل مبدع لن يكفي أبداً لإلحاق صفة الذاتوية به، وهي التي لها أن تمكّنه من أن يستن قوانينها الخاصة. كما يمكن القول أيضاً إن الجمهور ليس مؤهلاً بعد للحكم، طالما أنه يجهل القواعد التي على الأعمال الفنية أن تحتكم إليها. ولا يصعب بالتالي التصور بأن الانصياع إلى قواعد تعلو الأفراد المتفرِّقين، سواء أكانت ذات طبيعة دينية أم ماورائية أم أخلاقية، لا يسمح لحرية الإنسان بأن تفوز بتمام تعبيرها.

إن النقاش الفلسفي، الذي افتتحه ديكارت في مطلع القرن السابع عشر، والذي اشتمل على تأكيد فكرة ذات مستقلة، قادرة على التفكير في العالم، وفي نفسها، بوصفها ذاتاً ـ مفكرة، يشكل إحدى اللحظات الحاسمة في تكوين الجمالية الحديثة.

II
تكوين استقلال الجمالية الذاتي

تأثير الديكارتية

جرت العادة على تعريف القرن السابع عشر، العهد الكلاسيكي، على أنه عصر العقل المنتصر، والقرن الثامن عشر، قرن الأنوار والفلاسفة، على أنه قرن العقل المتنور. ويبدو جلياً أن المفاهيم العقلانية، بتأثير من ديكارت تحديداً، تسيطر على مجمل النشاط الإنساني في ميادين الفلسفة، والعلم، والأخلاق والفنون.

إن القناعة الأولى، التي بنى عليها ديكارت تفكيره: «أنا أفكر، إذاً، أنا موجود»، تشكل النقطة التي لا يمكن للشكّ أن يذهب أبعد منها: وحينما أشكّ، لا يمكنني عدم التفكير بأن هناك «متكلماً» يشكّ. هذا يعني: أنا أشك = أنا أفكر = أنا موجود. هذا لا يعني عند ديكارت تفكيراً استنباطياً، وإنما يعني الحدس بهوية هذه اللحظات الثلاث. هذا الحدس، البارز في الفكر مباشرة، يطلق عملية بحث أكيد عن قناعات مبنية على بلورة أفكار واضحة ومتمايزة. وتتعيّن وظيفة هذه المفاهيم الواضحة والمتمايزة في التوصل إلى حقيقة الأشياء كلها، بحيث تظهر هذه الحقيقة للفكر ببداهة الفكر الرياضي.

ليس المجال متاحا هنا لعرض تفصيلي للفلسفة الديكارتية. ما يهمنا، فقط، هو التوقف عند التأثير الذي مارسته الديكارتية، بوصفها ممارسة فلسفية تشترط الوضوح، والنظام، والاستقرار، والسلطة، في نطاق التفكير في الفن. وهذا يعني، بشكل أوضح، معرفة الإجابة عن الأسباب التي حالت دون أن يقوى النطاق الجمالي على تصور مجاله مثل نطاق مستقل حتى نهاية القرن الثامن عشر. إلا أن تساؤلاً مثل هذا يبدو ساذجاً. وهو أمر يغري بالجواب بأن التاريخ غير قابل لإعادة الصياغة من جديد، وأنه سيكون من العبث غير المجدي إعادة كتابة تطور التفكير الثقافي، من «النهضة» حتى الثورة الفرنسية، على سبيل المثال. لكن إذا طرحت هذه المسألة رغم كل شيء فذلك لأن هناك ميلاً إلى تعظيم الدور الذي كان للعقل، في القرن السابع عشر و بداية القرن الثامن عشر، في البحث عن الحقيقة. ألا يدعو مشروع ديكارت، الذي تأكد بقوة في السطور الأخيرة من **خطاب في المنهج** (*Discours de la méthode*)، إلى أن يكون الإنسان «سيد الطبيعة ومالكها»؟ وهو ما يمكن فهمه على أنه يخص أي طبيعة، سواء في ما يتصل بالظواهر الطبيعية، التي تدرسها علوم الفلك والفيزياء والكيمياء، أو الطبيعة البيولوجية للإنسان، والكائن الأخلاقي، الخاضع للرغبات أو المؤثرات. ألا تُظهر هذه الإرادة، التي تقضي بتطبيق قاعدة علمية في صورة متسقة، والمعنية بترجمة جميع الأشياء إلى قناعات رياضية، نوعاً من الجمود البارد والمحسوب؟ إن خضوعاً كهذا للقدرة المتعاظمة للعقلانية ألا يتم على حساب الملكات الحساسة التي توضع تقليدياً في خلاف مع العقل، مثل: المخيّلة والفانتازيا والشعور والذوق؟

إن تفسيراً مبتسراً، ورائجاً على أوسع نطاق، للفلسفة الديكارتية، والمتوافقة تماماً مع الفكر الكلاسيكي في القرن السابع عشر، اتجه وفق الوجهة هذه. كما يمكن أن يَظهر نظام ديكارت، المبني على التحليل

والتصنيف والنظام والانتظام، مثل ردة فعل على الفكر المتوقد والملتبس الذي وسم نهاية عصر «النهضة». إن نظاماً كهذا يستبعد، في المبدإ، نشوء فلسفة للفن. وديكارت الذي كان يحلم في الواقع، بمعرفة موحدة تتولاها الطريقة الرياضية، لم يعمل أبداً على صياغة مبحث في الجمالية. وكتابه **مختصر في الموسيقى** (*Abrégé de musique*) (1618)، العائد إلى مرحلة الشباب ـ إذ كان في الثانية والعشرين من عمره عندما كتبه ـ يحدد شروط المتعة الحساسة، وشروط الجميل، بواسطة نسب رياضية. وإذا كان يعترف بأن كل حاسة مدعاة لمتعة ما، فإن لهذه أن تخضع لتناسب بين الشيء والحاسة التي تلتقطه. إلى هذا، فإن الشيء قابل للإدراك بصورة أيسر طالما أن الفروقات بين أجزائه ضعيفة. ولهذا يكون التناسب بين الأجزاء رياضياً، لا هندسياً. أما الشيء المُستساغ للروح، بين الأشياء الخاصة بالحواس، فليس الذي يتم إدراكه بيسر، أو بصعوبة، وإنما من دون يسر، حسب ديكارت، بحيث تتمتع الحاسة بشكل طبيعي في توجهها إلى الشيء، ومن دون صعوبة أيضاً، لأنه يرهق الحاسة في هذه الحالة.

إنها جمالية ثقافية ـ إن شئنا التحديد ـ وهي تقارب موضوعاتها بحذر شديد، وتدعو إلى تناغم الأشياء كلها، وإلى تجنب أي مبالغة. والعقل الناظم للجميل يتفلت من العقل... وهو ما يعترف به ديكارت للأب ميرسين (Père Mercenne): «أما بخصوص سؤالك عما إذا كان في الإمكان التعرف على نظام عقل الجميل... لا الجميل، ولا المستساغ، يعنيان شيئاً غير علاقة حكمنا على الشيء، وبما أن أحكام البشر مختلفة، فإنه لا يسعنا القول بإن للجميل وللمستساغ قياساً محدداً»[1].

---

(1) René Descartes, *Oeuvres de Descartes*, 11 vols. (Paris: Vrin, [s. d.]), t. 10, p. 132.

تقيد ديكارت بنسبية حكم الذوق، الذي يبقى فردياً، ومتعلقاً بفانتازيا كل فرد، وموصولاً بذاكرته، وبتجربته الماضية، والمتغيّر حسب اللحظات. لا يمكن، إذاً، قياس الجميل، ولا نقوى على إخضاعه لحساب علمي، ولا لتقدير كمي، أياً كان، ذلك أن العلم يتوخى الكوني بينما ينتسب الجميل إلى نظام الشعور الفردي.

إن تفكير ديكارت حول حكم الذوق ينتهي حيث سيبدأ تفكير كَنْت بعد قرن ونصف قرن تقريباً. لا شيء في هذا مدعاة للعجب. والتفكير الجمالي يبدأ ما أن يصبح ممكنا إقامة علاقة بين ما هو مستساغ للحواس وما هو مسرّ للروح، وبين المتعة الحسية والمتعة الإدراكية، وبين الإدراك ـ بتعبير آخر ـ والحكم، أو بالأحرى ـ لكي لا نخرج من عالم ديكارت الفلسفي ـ بين الجسد والروح. إلا أن ديكارت كان يعرف بأن مسألة العلاقة بين الروح والجسد، بين الشيء المفكر والشيء الممتد(*)، تؤلف نقطة الاهتزاز في نظامه الفلسفي. وفي تفكيره، يمكن لمشكلة الاتحاد بينهما، أن تكون ذات أساس علمي، من دون شك، وفيزيولوجي (ناتج ـ حسب فرضيته ـ عن اشتغال الغدة الصنوبرية)، بل ذات أساس خلقي بشكل مؤكد (كما ورد ذلك في كتابه **شهوات النفس** (*Les Passions de l'âme*) (1649))، لا ذات أساس فلسفي، من دون شك.

إن أشد الأنظمة الفلسفية تطلعاً في الأزمنة الحديثة لا يقوى على تقديم تفسير لتصرف الإنسان مع الفن. بهذا المعنى، لا توجد

(*) تشير العبارة اللاتينية (res cogitans - res extensa) إلى مفهومين أساسيين عند ديكارت في كتابه «التأملات»: يعني الأول «الشيء الذي يفكر» أو «الشيء المفكر»، مثل الفكر غير القابل للتقسيم، ويعني الثاني «الشيء الممتد»، بمعنى الشاسع القابل للتجزئة بفعل الفكر.

جمالية ديكارتية. ولكن إذا كنا أفردنا كلاماً عن النظام الديكارتي، في قولنا المخصص للجمالية، فما كان ذلك للخروج منه بحاصل سلبي. وفلسفة ديكارت لا تتوانى، واقعاً، عن أداء دور هام في العديد من النقاشات الفنية في العصر الكلاسيكي، تحديداً حين طاول الأمر مسائل مثل الشعور والذوق والعبقرية. كما أن فلسفة ديكارت تمد، بالإضافة إلى ذلك، مواقف فناني ومنظّري الفن، سواء أكان نيكولا بوسان (Nicolas Poussin) (1594 ـ 1665)، أو فيليبيان (Félibien) (1619 ـ 1695)، أو روجيه دو بيل (Roger de Piles) (1635 ـ 1709).

الأهم في هذا يتعيّن، على أي حال، في جدة التصورات الديكارتية، كما نُظر إليها في القرون اللاحقة، وفي المكانة التي خصت بها الذات المفكرة تحديداً. إن مجمل التعليقات شددت، في الغالب، على الطابع الجذري للانتقادات التي وجهها ديكارت إلى التقليد الأرسطي. كما جرى التشديد، عن حق وربما من دون تدقيق أحياناً، على أن مؤلف **خطاب في المنهج** ـ وهو بالفرنسية، لا باللاتينية ـ توصل إلى إسقاط مبدأ المرجعية في المدرسانية العصر الوسيط. بينما جرى، بالمقابل، وفي صورة مخففة، تسليط الضوء على عمق التحولات الفلسفية واللاهوتية، التي أدى إليها نظامه بالمقارنة مع تصورات النهضة.

فالله، حسب ديكارت، هو ضامن الحقائق الرياضية، وهو أيضاً ضامن تفكيرنا، ويسهل بذلك إمكانَ حصول المعرفة. هذا يعني أن الإنسان قادر على بلوغ المعرفة، إن طلب القيام بذلك، وفقاً لقواعد العقل. إن الله وهبه، إذاً، الحُكم الحر، من ناحية نظام المعرفة: ماذا له أن يفعل إن بلغت عقله فكرة غير جلية في صورة كافية؟ إنه يقوى على رفضها، أو الشكّ في صحتها، أو تعليقِ حكمه عليها، أما من ناحية نظام الرغبات، فقال ديكارت في **شهوات النفس**: «أنا

لا ألحظ فينا شيئاً يمكّننا من تقدير أنفسنا، غير استعمال حكمنا الحر، وقدرتنا على التحكم بما نشاء»، ذاهباً حتى الادّعاء بأن هذا الحكم الحر يجعلنا «بمعنى ما مشابهين لله، إذ نصبح أسياداً على أنفسنا». هكذا يكون الفارق كبيراً مع الموضوعات اللاهوتية والفلسفية التي سادت في النهضة، خلال القرن الخامس عشر الإيطالي تحديداً، مثلما صاغها مارسيل فيسان (Marcel Ficin)، (1433 ـ 1499)، على سبيل المثال. ولهذا المؤلف كتب، منها: **لاهوت أفلاطوني** (*Théologie platonicienne*)، و**تعليق على مأدبة أفلاطون** (*Commentaire sur le banquet de Platon*)، وهو إيطالي من أصحاب النزعة الإنسانية، ومترجم لعدة كتب لأفلاطون وأفلوطين (Plotin)، وعمل على التوفيق بين الأفلاطونية واللاهوت المسيحي. وتعود شهرته، كمنظّر بارز في النهضة، إلى العلاقات التي أقامها بين الله، خالقِ جميع الأشياء، والإنسان المخلوق الكامل، والحب، والعلم الإلهي، الذي يسمح بالتوق إلى اللانهائي، إلى المطلق. إن أي عمل للإنسان، ورغباته، وتحديداً رغبته في الجمال التي تحيِي أعماله، لها أن تتجه إلى تمجيد الله، الخالقِ، العالم في كل شيء، والذي هو الحب نفسه.

أقام ديكارت، مقابل فلسفة الحب هذه، الماثلة أينما كان، الطريقة العقلانية التي تسمح ببلوغ الحقيقة. في وسط هذه العقلانية تقوم الذات، التي تؤكد استقلالها، سواء بالشك أو بالاعتقاد، بفكرها الخاص بالطبع. إنها تشير فعلاً إلى ثورة، بل نميل إلى القول إنها ثورة أولى على لاهوت القرون الوسطى وماورائياتها. وتشكل هذه القطيعة الحاسمة تمهيداً للثورة الكَنْتية، الأكثر جذرية بعد، طالما أنها تخلص إلى استحالة أي معرفة ماورائية. طبعاً إن المكانة التي نخص بها ديكارت في فلسفة الفن تبدو غير مألوفة. غير أنه ما

كان للجمالية أن تنشأ من دون تأكد الذات بوصفها سيدة، بل خالقة، لتمثيلاتها. والذات الديكارتية ليست طبعاً الذات الجمالية. والجمال، عند ديكارت، ليس قابلاً، كما سبق القول، لأي قياس بسبب تحكم نزوات الفرد فيه. ولكن الديكارتية تشدد، بمجرد الاعتراف بدور الذاتية في تحديد ما هو جميل أو مستساغ للروح، على بطلان أي مسعى يتوخى تحديد ظروف الجمال المثالي، الجمال في ذاته، وهي الظروف المزعومة موضوعيةً. بل يمكن القول، على الرغم من أن تعبير الذاتية لا يرِد في معجم ديكارت الخاص، ولا التعبير «حكم الذوق»، ومن دون مبالغة مسبقة في التقدير، بأن ديكارت استشعر التناقض الذي سيعمل كَنْت على حله بخصوص الحكم على الفن، أي أن حُكماً كهذا هو في الوقت عينه شخصي وجامع، أي ـ بتعبير آخر ـ أن جمعَه ذاتي.

أمثولة أخرى مستخلصة من الديكارتية، وغنية بالنتائج: تتصل مباشرة بتأثير العقيدة على العقل في الجدالات، الساخنة أحياناً، حول مسائل الذوق والشعور والتخيّل، التي تغذي غالب الخلافات الفنية حتى القرن التالي.

يمكن القول، بداية، إن المسألة التي خلّفها ديكارت، من دون قصد، بسيطة: إذا كان الجميل غير قابل للقياس، وإذا كان العقل لا يقوى، على الرغم من فعاليته في البحث عن الحقيقة، على إفادتنا بشيء عنه، فعلى أي ملكة يمكننا الاعتماد؟ أهناك واحدة أم أكثر، قابلة على مساعدة العقل، أو على الحلول محلها؟ ما يمكن طرحه في صورة أكثر تحديداً: هل يخضع الجمال لقواعد محددة، أم أنه مسألة إحساس؟ هل لنا أن نعتقد بأن الجمال الحقيقي يقع فوق كل قاعدة، وممنوع بالتالي على أي إدراك عقلي له؟ أيتعلق الجمال بالعبقرية أم بالتقنية؟ غير أن المشكلة تخص الهاوي أيضاً: هل ننتظر

منه أن يظهر انفعالاً قوياً أمام العمل الفني أم أن يتأمله بهدوء؟ صخب أم سكينة؟ حكم أم حماس؟

لا يسعنا، هنا، أن نغوص في الدوامة التي تكاد أن تكون مهلكة، والتي وسمت الجدالات التي تتالت بعد موت ديكارت، طوال أكثر من قرن. ما يمكننا فعله هو عرض مناقشة جعلت من العصر الكلاسيكي، عصر الملك لويس الرابع عشر تحديداً، مختبراً للأفكار، والمقولات، والمفاهيم التي تسمح، في وسط القرن الثامن عشر، بتكوُّن خطاب جمالي متماسك.

العقل الكلاسيكي

إذا كانت الكلاسيكية تتعيّن في جميع الميادين، السياسية والمؤسساتية والأخلاقية والفنية، في البحث عن العقلانية، والقياس، واللائق، والمناسب، وشبه الحقيقة، والذوق العالي، فإنه يظهر أيضاً أن المبنى العظيم الذي بناه ديكارت حول العقل لا يمكن وصفه أبداً بأنه يتعيّن في نزعة واحدة. كل شيء يبدو قابلاً، بالتأكيد، لأن يقاس من خلال عقل معني بضمان معيار الحكم الصحيح. أما عرض الأمر طبقاً لقواعد العقل، فإنه يعني اكتساب مناعة ضد المخيلة، والتحصن من الزور، ومن أخطاء «مجنونة النزل» هذه، غير المحسوبة الحركات، وذات المزاج المتقلب. إلا أن معاصري ديكارت ولاحقيه، مثل مالبرانش (Malbranche)، يعرفون جيداً بأن الأمور ليست بالسهولة هذه: ألم يقر ديكارت نفسه في **قواعد من أجل إدارة الفكر** (*Règles pour la direction de l'esprit*)، بأن في إمكان المخيلة، في بعض الأحوال، أن تكون مساعدة للعقل؟ وما يصح في الحقائق الرياضية، حيث يظهر العقل مثل «شعاع النور الإلهي الذي ينير جميع البشر»، يصح أيضاً في الطبيعة، التي لا تعرف الانتظام

المتسق، وإنما تعوّل أكثر على غير المتوقع، والشعور، والحساسية. ما سيكون عليه، إلى ذلك، الشعور والحساسية، مع غياب أي أثر للعقل، قادر على فهم ما يحصل، ومع غياب حصانة العقل خشية الوقوع في التوهمات، وفي الشطط، تحديداً؟

إن القرن الكلاسيكي، المعروف بـ «قرن العقل»، هو أيضاً قرن حدوده. من دون شك، لأن هذا العقل الذائع الصيت لا يمكن أن يتنزل في مفهومنا الحديث للعقلانية الوضعية، والاستعمالية، والمسيطرة والباردة، والمسخّرة لأغراض غير العقل، والمختلفة عن التي تعمل من أجل الحقيقة. ومنذ أواسط القرن السابع عشر، برز الشك في أن العقل ليس واحداً، ومطلقاً، ولا يشكل وحده مصدر الوحي للمعرفة. وعلى خلاف ذلك، جرى التشكيك أيضاً بأن الشعور ليس خدعةً في مجمله، ولا يعبّر عن لخبطة الحواس، حتى وإن جرى الخلط بينه وبين الحساسية.

هناك أسباب أخرى تدفع إلى تبديل ممارسة العقل لعمله. أما الديكارتية، التي راجت غداة موت ديكارت، والتي نادى بها الحديثون، البناة السياسيون والمؤسساتيون للعصر العظيم، فإنها لا تتأتى من أصولها الفلسفية. بل هي ديكارتية ذات صلة مرجعية وحسب بأصولها، ديكارتية متحجرة، مطبَّقة في نظام عمل «الدولة المتفاقمة»، التي وضعها الملك لويس الرابع عشر قيد العمل.

كيف يمكن تفسير هذا؟

أياً كانت عبقرية ديكارت الخاصة، فإن فلسفته هي أيضاً نتاج ظروف اجتماعية ـ سياسية وأيديولوجية في فرنسا في ذلك الوقت. إنها تعبّر أيضاً عن الشواغل الغالبة في النصف الأول من القرن السابع عشر، وتحديداً عن تطلعات جيل مشارك، برضاه أو على الرغم

منه، في الإقامة التدريجية لملكية مطلقة، مبنية على أساس الحق الإلهي، وهي ذات سلطة مركزية قوية مشغولة بتوطيد النظام والاستقرار. ولقد انقضى بذلك شك مونتاين (Montaigne)، الذي طاول قدرة الفكر الإنساني على التوصل إلى حقيقة. والعقل هو الذي يشق السبيل صوب المعرفة الحقة، والإرادة والحكم الحر يقيان من حدوث اضطرابات متولّدة عن شهوات النفس. والعقل الديكارتي متشامخ، مبادر، وفاتح. وفي إمكان بيار كورناي أن يستلهمه عن حق، مصوراً رسوم أناس غير اعتياديين، قوّامين على عواطفهم، أي أناس أحرار، بفعل أنهم يريدون أن لا يأبهوا بالضغوطات الخارجية عليهم: «أريد أن نكون أحراراً، ولو مقيّدين بالحديد (...). ولنا أن لا نربّي حباً لا يمتثل لنا»، كما يقول أليدور، حبيب أنجيليك الجميلة في مسرحية كورناي **الساحة الملكية** (*La Place royale*). هذا العقل يسهم في بلورة أخلاق الأبطال، والأمراء المتمردين، الذين يحلمون، في وقت ما، وعبثاً، بمقاومة الحكم الإطلاقي الناشط، أو الذين يدّعون، على الأقل، اقتسام الحُكم الملكي. إنهم يهيّئون، واقعاً، انتصار الملكية.

لننتبه إلى هذه المواقيت المتوافقة: يموت ديكارت في العام 1650، ويقمع «التمرد»(*) في العام 1653، وينصّب لويس الرابع عشر ملكاً في (مدينة) ريمس في العام 1654، وهي السنة التي تحول فيها باسكال (Pascal) إلى «الجانسينية»(**). يغيب غاسندي (Gassendi)،

(*) يشير اللفظ الفرنسي (Fronde) إلى تمرد قام بين العام 1648 و1652، ضد الكاردينال مازاران (Mazarin)، أثناء حكم الوصاية على الملك لويس الرابع عشر، ما اتخذ شكل تمرد برلماني في فترة، وشكلَ تمرد الأمراء في فترة ثانية، إلا أن التمرد انتهى إلى فشل وإلى توطيد حكم الملكية.

(**) نسبة إلى كاهن هولندي (Jansen)، بلغ فكره حدود المعتقد المسيحي المتشدد ولاسيما في أوساط بعض الكهنة الفرنسيين وغيرهم.

«المتحرر العالم»، والقارئ النقدي لديكارت، والمولع بالرياضيات والتطور العلمي أيضاً، في العام 1655، ويحل كولبير (Colbert) في العام 1661 محل فوكيه (Fouquet)، بعد أن أصابته اللعنة السياسية، ويمهد السبيل أمام لو بران (Le Brun). عهد آخر، ورعاية فنية أخرى، وواحد يكفي: «تغذية الملهمات وجميع العلوم» هي شغل المَلك. أما موظفو الدولة فديكارتيون، كلهم تقريباً: لو بران، المصور الأول، وأندريه فيليبيان، كاتب تاريخ العمائر تحديداً. العقل ينتصر، وينهل من ديكارت شرعيةً فلسفية لتبرير اتساعه صوب الميدان السياسي والمؤسساتي والفني. إلا أنه أيضاً عقل ـ ذريعة، مختلف عن السابق، ويسمح بطموح جديد: «سيِّد ومالك» الفنون الجميلة الموظفة، بعد هذا، لصالح عقيدة الذوق الكبير. تطبيع، وتنميط، وتوحيد وتراتبية، تصبح الألفاظ الناظمة للحُكم المطلق.

وإذا كانت تربية الإرادة، حسب إيلي فور (Elie Faure)، كما علمها ديكارت وكورناي لنفوس عامرة بالمعرفة والطاقات المنظمة، «طبعت كل شيء، في مجموع هذا المبنى، بطابع قوي»[2]، فإن الكلفة كانت باهظة: هذا ما أصاب حرية الإبداع واستقلال الفن. ومؤرخ الفن لا ينظر بعين الحنو إلى نظام المَلَكية الفرنسية: «يدير (كولبير) الفنون الجميلة بذات الطريقة التي يدير بها قطاعات الجسور والمالية والبحرية. إنه يمد نظام حمايته صوب الأدب، والتشكيل، ويؤسس نظاماً من الإعانات للفنانين الذين يقرّون بلزوم الامتثال له، وينظم كما يوحد الأكاديميات، ويؤسس غيرها ما لم يكن موجوداً، مثل التي تعنى بعلماء الآثار والموسيقيين والمعماريين. بل يجعل من الزيارة الفنية إلى روما إحدى مؤسسات الدولة، بانياً لذلك مدرسة

(2) Elie Faure, *Histoire de l'art*, 4 tomes (Paris: Gallimard, 1987), p. 229.

يتوجه إليها كل سنة الفائزون في مباراة ذات أسس شديدة، والتي ستكون أشبه بدير جمالي، له قداس إلزامي ومواقيت محددة للاستيقاظ والنوم ورقابة مشددة على النزلاء المختارين. بل يمكن القول إن علينا العودة إلى عهد بيزنطية للوقوع على نظام مماثل. وهو يمنع، في فرنسا، فتح محترفات حرة، ويخص أكاديمية التصوير والنحت بحصرية هذا التعليم (. . .). بل سيعمل، في أحد الأيام، على معاقبة أحد أعضاء الأكاديمية بطرده منها طيلة خمس سنوات، بسبب نشره أحد المناشير التي تعرّض فيها ـ على ما جرت التهمة عليه ـ لمصور الملك لو بران»[3].

تكوّن عقل جمالي

إن أسراً سياسياً كهذا، وفلسفياً، وثقافياً مثلما نقول اليوم، له من دون شك فضلٌ على الأقل: وهو تحديد العقيدة الكلاسيكية، وضمان قيام المبنى حتى سنوات 1680، وهي المنذرة بنهاية عهد من العهود. أما النقاش الجمالي، الذي شبهناه بدوامة لا منفذ لها، فقد شهد ـ وفي صورة مفارقة ـ تعاظماً حول أفكار الجمال والنعمة تحديداً. وإذا كانت الأكاديمية ديراً، وإذا كان لو بران يخدم مثل الأب الرئيس المتشدد والمتسلط في الدير، فإن أندريه فيليبيان هو الذي كان يتلو الكلام الطقوسي في القدّاس الإجباري. وكتابه **مقابلات حول حيوات وأعمال أفضل المصورين القدماء والحديثين** (*Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres anciens et modernes*)، الذي وضعه بين العام 1659 والعام 1685، يشكل صرحاً لتمجيد الكلاسيكية، الذي تظهر فيه، في صورة مرجعية لازمة، أسماء المصورين: نيكولا بوسان ورافاييل. إلا أن

(3) المصدر نفسه، ص 228.

فيليبيان لم يكن متحجراً في مواقفه، بل تكشف مقابلاته، عن فكر دقيق، معني بالفروق في تذوقه لأعمال الفن في زمنه، وهو عقل حصيف كفاية لكي يتبيّن الشقوق البادية في المبنى العقلاني. ولا ينكر فيليبيان، طبعاً، مثال الجمال الموضوعي، ولا وجود جمال ثابت يمكن بلوغه بالتقيد بالقواعد والضوابط، تحت إشراف أنوار العقل. ولكن هل يعني هذا أن قواعد الفن توافق دوماً القواعد العقلانية، مثلما يشعر بها العبقري؟ وهل نحن أكيدون، إذا تولّد الجمال من التقيد بالقواعد، بأن هذا يشكل ضمانة لازمة بأن هذا الجمال سيحوز على إعجابنا؟ بتعبير آخر، أليس هناك شيء آخر يضاف إلى الجمال، أو يرافقه، ولا يستطيع أي تفكير عقلي إدراكه؟

إنها مفارقة، ويمكن اختصارها كما يلي: يتولّد الجمال من العقل، إلا أن العقل لا يقوى بكامله على توليد الجمال. ويطلق فيليبيان على هذا «الشيء الآخر» اسماً: إنه النعمة. إلا أن النعمة لا تتعلّق بالعقل، وإنما بالروح. وهي لا تتقيّد بالقواعد العقلانية، بل بعبقرية الفنان وحدها: «يتولّد الجمال من النسب، ومن التوازي الحاصل بين الأجزاء الجسمانية والمادية. وتتولّد النعمة من توافق الحركات الداخلية، التي تسببها المؤثرات والمشاعر في الروح».

ولقد اختار فيليبيان ـ طمعاً بإيصال كلامه ـ مثالاً مفهوماً من الجميع: «لكي نحسن إظهار أن النعمة هي إحدى حركات الروح، فإننا، حين نرى سيدة جميلة، نحكم عليها ابتداءً من جمالها، ملاحظين وجود تناسب موفق بين أجزاء جسمها، فلا نصدر أحكاماً عليها إذا كانت النعمة باديةً عليها، إن لم تتكلم، أو تضحك، أو تقم بحركة ما»[4].

---

(4) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus* = *excellents peintres anciens et modernes*, nouveaux confluents, ISSN 0298-9980,

وينشأ من اجتماع الجمال بالنعمة روعة إلهية، أمر «لا أعرف كنهه»، على ما يقول فيليبيان، مستعيراً عبارة للأب بوهور (Bouhours). يا لهذا الخلط المميز! هذه العبارة، «لا أعرف كنهه» ـ وهي أسلوب تعبيري حديث ـ يعترف فيليبيان أنها مما لا يمكن قوله، ولا وصفه، ومما لا «يمكن التعبير عنه»، وهي العكس تماماً لما تكون عليه قاعدة من قواعد العقل، والفكرة الواضحة والمتمايزة. وإن هذه الـ «ما لا أعرف كنهه» تصبح مثل «عقدة سرية تجمع بين هذين القسمين من الجسد والروح». وهو أيضاً الذي يستثير فينا الإعجاب من دون أن نكون قادرين على تفسير، لا سببه ولا كيفيته. إنه ممر مدهش: يأخذنا التفكير إلى ديكارت طبعاً، لا إلى منظّر الثنائية بين الجسد والفكر، بل إلى أستاذ الأخلاق لدى ملكة السويد كريستين، إلى من «ابتكر» شيئاً «مازلت لا أعرف ما هو»، غدة صنوبرية مكلّفة تنظيم انفعالات النفس، وبإقامة الصلة بين الجسد والفكر. هنا يدخل شيء من «الباروكية»، ومما لا ينتمي إلى العقل الكلاسيكي. إلا إذا اعتبرنا أن الواحد مثل الآخر، أي ديكارت وفيليبيان، يظلان مقتنعين بأن العلم سيتوصل يوماً ما إلى الكشف عقلياً عن هذا السر. استبق ديكارت تطور الطب القادر على تفسير طريقة اشتغال الغدة الصنوبرية، كما استبق فيليبيان ولادة علم قادر على كشف السر الذي يخفي العلاقة بين التوافق والحساسية: انتظار جمالية لن تتوانى عن الابتعاد عن هذه المسألة، المستعصية والمقلقة في آن معاً.

مع ذلك فإن «ما لا نعرفه»، على ضبابيته، يشكل عائقاً جدياً أمام الدعاة المتمسّكين بوجود جمال ثابت وكوني، أي بجمال

---

introd., établissement du textes et notes par René Démoris (Paris: Les Belles lettres, 1987-), t. 1.

أبدي، باختصار، بجمال إيجابي، على ما كانت الأكاديمية تقول. ثغرة في مثال جمال تام ولا نظير له، ومستساغ من قبل الجميع، تحت إمرة العقل الثابت، هو الآخر. تسلل روجيه دو بيل (Roger de Piles) عبر هذه الثغرة، التي لا تزال ضيِّقة. وجرت الأمور كما لو أن إمساك النظام السياسي والمؤسساتي بالعقل، أي إمساك الحكم الملكي الإطلاقي والأكاديمية به، بكلام آخر، استثار، من جرّاء التطرف هذا، نوعاً من نزعة إنسانية للعقل. ولنا أن نرى إلى هذا اللفظ وفق معناه الأول: العودة إلى الإنسان، إلى حساسيته، إلى مؤثراته، وعناية بالذات على حساب الموضوع. والأهمية التي تمثلها فكرة الذوق، أي حركات الروح السرية، تعبّر عن احتساب، لايزال بعد خجولاً، لتجربة الفرد الجمالية.

مسألة اللون

إن الجدل حول اللون، الذي يتفاقم ابتداءً من العام 1660، دال على هذه النزعة. إلا أن مسألة الأفضلية ما إذا كانت تعود إلى الرسم أم إلى اللون، ليست جديدة في تاريخ التصوير. وهي شهدت صيغة لها في جدالات النهضة، في إيطاليا تحديداً، حيث تخاصمَ معجبو «الرسم» لدى رافاييل مع عشاق اللون لدى تيتيان. غير أن هذا النزاع شهد، في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، عنفاً مزيداً، إذ تكثفت فيه رهانات تتعدى التصوير نفسه.

وقف شارل لو بران، بديكارتيته المتشددة، إلى جانب الرسم: فهو لا يقبل وحسب تعبير «تدرّج الألوان»، الذي نحته دو بيل مؤخراً، وإنما يرفض أيضاً الأهمية التي أعطاها للون. ولقد وجد، هو المعجب بفن نيكولا بوسان والمتحمس له، في فن المصور فيليب دو شامباين (Philippe de Champaigne) تجلياً لفن بوسان،

وهو مقتنع، مثله، بأولوية الرسم. و«الطريقة الجميلة في التصوير»، التي يتولاها التدريس في الأكاديمية، تمر عبر القلم. وهو الذي يعطي الشكل، وبه يتعلق اللون، لا العكس. وللّون ـ على ما يقر لو بران ـ مساهمته الأكيدة في التصوير، إلا أنه لا يصنع المصور ولا اللوحة. وعلى خلاف معه، وجد روجيه دو بيل، نصير المصور روبنز، في فن المصور غابريال بلانشار (Gabriel Blanchard) «روبنزاً» متوقداً، «إن مصوراً لا يكون مصوراً إلا لأنه يستعمل ألواناً قادرة على إغواء العين، وعلى محاكاة الطبيعة»، يصرّح بلانشار أمام الأكاديميين، من دون مراوغة، في العام 1671. لننتبه، بتمعّن، إلى نظام الأولويات: أولاً «إغواء العين»، ثم «محاكاة الطبيعة». أهي صدفة بلاغية أم جرأة لطيفة أمام حراس العقيدة؟

إلا أن المهم، في هذا الوقت، يتعيّن في التمييز بين الألوان و«اللّوان»(*)، الذي أقامه دو بيل للمرة الأولى في العام 1672 في **حوار عن اللّوان** (*Dialogue sur le coloris*)، ثم جدده في العام 1708 في **دروس تصوير حسب المبادئ** (*Cours de peinture par principes*). وكان لو بران قد رد على بلانشار بحجج افترض أنها قاطعة ونهائية: يشكل الرسم العنصر الأساس في التصوير، ولا يمثل اللون سوى حادث عرضي. الرسم هو الذي يعطي الشكل والنسب، أما اللون ـ وحده ـ فلا يعني شيئاً. والرسم موصول بالفكر والمخيلة واليد في الوقت عينه، ويمكنه التعبير، بالتالي، عن شهوات الروح من دون أن يحتاج إلى اللون.

لا يتأخر دو بيل عن تسديد الكلام صوب بلانشار: «إن خاصية

(*) لفظ يفيد في الفرنسية (Coloris)، عن أثر الألوان على المتلقي بفعلِ استعمالها وتمازجها.

اللون هي في إرضاء العين، بدل أن يرضي الرسم الفكر». هذا الرد، الخفيف ظاهراً، سليط واقعاً، يؤكد فيه لو بران أفضليةً أخرى غير التي لبلانشار: أفضلية الذكاء والعقل. وهو ينهي كلامه، بقدر من الحذاقة، عند لفظ الفكر، بل يجعله كلمة الختام، طبعاً. وما يضمره هذا الكلام: لا يقوى اللون على إنتاج الدرجة اللونية، ولا اللّوان، فهو مادة خام ليس إلا، لا تعدو كونها مطحونة بأيدي الحرفيين، ولا تقوى على ادّعاء صلة ما بشرف الفكر.

الرسم ينقذنا من الغرق في محيط اللون، ولو أردنا الأخذ بقول لو بران فإن كل شيء رسم. وهو، إذ يستعيد فيتروف (Vitruve) وفازاري، ويتذكر الإسكندر الكبير (Alexandre Le Grand)، أو أرسطو، متنازلاً للباروكي لو برنين (Le Bernin)، يضع تحت نطاق الرسم جميع الفنون العظمى الأخرى: العمارة والنحت.. إن هذه الحجة الأخيرة ستنهي، في صورة مفارقة، قضية أنصار بوسان، مؤكِّداً بالعملية نفسها انتصار المصورين الملوّنين.

حين صاغ روجيه دو بيل **دروس تصوير حسب المبادئ** (*Cours de peinture par principes*)، كان قد توفي لو بران منذ عشرين سنة تقريباً. إلا أن انتصاره ـ وانتصار مناصري روبنز ـ لا يتعلق أبداً بغياب المصور الأول لدى الملك، بل يستند إلى صواب الحجج خصوصاً. لنستعد بالذاكرة: كان لو بران يدافع عن أن اللون لا يقوى على توليد الدرجة اللونية، ولا اللوان. التمييز دقيق بينهما، ويَسمح بالتقليل من قيمة اللون، وباعتباره عمل الطاحنين وعمال الصباغة. إلا أن هذا التمييز يفيد دو بيل، الذي يوضح على كل حال: «اللِّوان جزء أساسي من التصوير الذي يتوصل الفنان به إلى محاكاة ظاهر ألوان جميع الأشياء الطبيعية، وإلى توزيع اللون المناسب على كل شيء اصطناعي لخداع البصر». أي أن اللوان يشكل، بتعبير آخر،

«الفارق المميز للتصوير، ويجعل من الرسم نوعه»، في استعادة واضحة للمقولات الأرسطية. يشكل اللوان الفارق الخصوصي للتصوير، أي خصوصيته، حسبما نقول اليوم. والرسم مشترك مع التصوير، بطبيعة الحال، ومع المعمار، والنحت والحفر، غير أنه من دون اللوان «ليس هناك في الرسم ما يقوى النحات على فعله»، وهو ما يسري على غيره من الفنون.

بخلاف تأكيدات لو بران، ليس من الشرعية بمكان اعتبار أن اللون يكتفي بإرضاء العين، وأنه يناسب الحواس وحدها، والجسد، فيما يرضي الرسم الفكر، وهو موصول بالروح. وفق المنطق الرياضي، أجاب دو بيل على ما قاله لو بران، الديكارتي هو الآخر: مثلما أنه «لا يتعيّن الإنسان إن لم تكن الروح موصولة بالجسد، كذلك فإنه لا تصوير إن لم يكن اللوان موصولاً بالرسم».

منذ مطالع القرن الثامن عشر، ضمن اللون مستقبله، سواء في الممارسة التصويرية أو في التفكير الجمالي. ستظهر، بالطبع، في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، تيارات فنية تعبّر من جديد عن ميلها إلى الرسم على حساب اللون، وهي تيارات يمكن تبيّنها في الفن الحديث، وفي بعض التجارب الطليعية المعاصرة، إلا أنها لن تنعش أبداً مثل هذه الخلافات.

فالعودة إلى اللحظات الأساسية في هذا الجدل كانت لازمةً لتحديد حال التفكير الجمالي في بدايات القرن الثامن عشر، مشددين على أنه قد أخفى غيرها ربما. ما هي؟

إن موقف لو بران، على الرغم من تشدده، يعرض على الأقل طابعين شرعيين: ضامن، على المستوى المؤسساتي، للعقيدة الأكاديمية، ولأحد التقاليد ـ تقليد الرسم ـ التي ثبّتها كبار المفكرين

القدامى وشددوا عليها. وهو سلوك محافظ بالضرورة، لكنه يندرج في تطور مكانة الفنانين المشغولين بترويج فن حر يستند إلى المعرفة والذكاء. وأن يقال إن الرسم موصول بالفكر، بالمشروع الذي تصوَّره الفنان وبلوره تجريدياً، فهذا يعني رفض المادة، واللون، من جهة النشاط اليدوي، الذي هو خاصيّة الحرفيين، أسرى النقابات الحرفية، والعمال الذين يقتصر عملهم على هذه المهام المتدنية: طاحنون، صباغون، ومخربشون. من هنا يتأتى امتياز الفكر الموصول بالرسم، وهو أنه يوفر المخطط للرسم. يفيد هذا التقارب اللفظي(*)، هنا، مصالح لو بران: ولا يجوز الحط من شرف مهنة حرة، وخلطها مع المهنة.

هناك طابع آخر، متصل بالسياسة مباشرة، ويكشف كيف أن الصراعات الجمالية كانت متشابكة مع الرهانات الأيديولوجية للعصر. وقد كان لو بران، المصوِّر الأول، في خدمة كولبير، المشرف العام على العمائر الملكية، المتفاني في خدمة المَلكية. والتصوير فن بلاط، الفنُّ الأول، الابن المفضل للرسم، المكلّف بتمثيل مآثر الملك الرفيعة، بينما يفيد الشعر في غناء المآثر، حيث أن التصوير نظير الشعر. وكان قد انقلب قول هوراس (Horace)، المأثور في النهضة، فبعد أن كان يقول بأن الشعر نظير التصوير، اكتسب القول معنى جديداً: ليست اللوحة نظيرة القصيدة وحسب، وإنما هي أكثر من قصيدة. لأن الملك، الذي يرسم التصوير التاريخي أفعاله العظيمة، يمثل في اللوحات في هيئة أبولون (Apollon) أحياناً، وهرقل أحياناً أخرى، إلا أنه، في جميع الأحوال، صاحب حق

(*) يشير الكاتب إلى تقارب لفظي بين الرسم (Dessin) والمخطط (Dessein) في الفرنسية.

إلهي. إنه يشارك في سر الخلق، طالما أنه، هو بدوره، مخلوق استثنائي، بنفس المقدار الذي للطبيعة. أي شيء غير الرسم قادر على «الإسهام في تأليف هذا النظام الفرنسي الشهير، الذي له أن يحمل صوراً مجازية مقدار اشتماله على زينة زخرفية، بما يظهر هذه الدولة المجيدة، حيث هي فرنسا اليوم في حكم لويس الرابع عشر، أكبر الملوك، وأعزها انتصارات، ما لم تعرف له مثيلاً في تاريخها»؟ هذا ما لا يتيحه، من دون شك، «الجميل اللوني»، هذا اللون الذي يضلل العين ومعرفتنا بالواقع.

إن الجدل حول اللّوان لا يتصل فقط بالتصوير، حتى وإن اتخذ شكل حلقة مغلقة تتصارع فيها نخبة من العارفين والمحظوظين، بمنأى عن أي نصاب عمومي. بل هو (أي الجدل) التعبير، ولاسيما ابتداءً من العام 1680، عن أزمة متعدّدة الأسباب، تطاول الحكم الملكي المطلق، وزعزعة النماذج العريقة، ووضع العقل محل تساؤل، العقل المزعوم أنه ديكارتي النزعة، والموظف في الغالب الأغلب مثل ذريعة للتحكمية السياسية الشديدة.

من القدماء إلى الحديثين

كشف التجاذب بين القدماء والحديثين، هو الآخر، والذي أطلقه تشارلز بيرو (Charles Perrault) في العام 1687، عن تناقضات خافية في العصر الكلاسيكي، وباتت تظهر، منذ هذا الوقت، في العلانية. أصل هذا التجاذب أدبي: فرنسي أو لاتيني، هوميروس أو المؤلفون المعاصرون، لكنه لا يلبث أن يختفي بسرعة في حمّى الرهانات السياسية والفلسفية التي لنهاية هذا القرن، والمميزة بتغير عميق للعقليات. شركاء هذا التجاذب معروفون، منذ البداية، ولاسيما زعيم كل فريق منهما: بوالو ولابروبير (La Bruyère) للقدماء،

وتشارلز بيرو وفونتينيل (Fontenelle) للحديثين، وهم يعقدون تحالفات، عمداً أو على الرغم منهم، بلبلت هذه اللعبة. والنزعة المحافظة، التي يمثلها اليسوعيون وكهنة الجامعة، تدعم القدماء، بينما تلقى عصبة الحديثين دعماً من كولبير و«الأكاديمية الفرنسية». رجعية، من جهة، وتقدّم، من جهة ثانية، وتبقى الخلافات حادة، على الرغم من عمل الوسيط أنطوان أرنو (Antoine Arnauld)، المعروف بـ «أرنو الكبير»، اللاهوتي، والدكتور، خريج السوربون، ونصير الدعوة «الجانسينية»، والمحاور النقدي للايبنتز (Leibniz) ومالبرانش (Malebranche)، والذي أغرته تماماً أطروحات الديكارتية.

حين يشتد التجاذب من جديد في العام 1713، بين المهندس هودار دو لا موت (Houdar de La Motte) والسيدة داسييه (Dacier)، كانت القضية معروفة منذ وقت. وفينيلون (Fénélon)، هذه المرة، هو الوسيط، وقد وضع في العام 1714 **رسالة إلى الأكاديمية** (*Lettre à l'académie*)، سعى فيها إلى التوسط بين ذوق المؤلفين القدماء والعناية بمؤلِّفين حديثين. إلا أن هذا التوسط لم يخف ـ مع ذلك ـ انتصار الحديثين وأنصار «اللّوان».

كما أن جيلاً جديداً من الفلاسفة، ومنهم فونتينيل (Fontenelle)، وبيار بايل (Pierre Bayle)، وسان إفريمون (Saint- Evremond)، يرث تقاليد العلماء المتحررين، من أمثال: لا موت لو فاييه (La Mothe Le Vayer)، ونوديه (Naudé)، وغاسندي، الذين خلدوا إلى الصمت بعد «التمرد». إن هؤلاء، بعد أن تشبّعوا من فكر ديكارت، وباتوا قرّاء نقديين لمالبرانش، وسبينوزا (Spinoza)، ولوك (Locke)، ولايبنتز، خصوا العقل بمهمة نقدية للغاية، وغير قابلة للتصور في التقاليد الكلاسيكية. ينبئ هذا العقل النقدي بهذا الميل إلى نقد العقل، الذي مارسه فلاسفة القرن الثامن عشر. ونقد العقل

لا يعني أبداً إسقاط العقل، ولا التخلي عن ادّعاء بلوغ الحقيقة بالطرق العقلانية، وإنما يعني خلاف ذلك. ولا يدعو إلى أي نوع من أنواع اللاعقلانية. ببساطة، بدل أن نخص العقل بمهمة بلوغ «الحقيقة» و«المطلق»، نطلب منه مهمة تحديد الشروط العلمية التي تسمح بالوصول إلى المعارف. وهي المعارف التي تؤدي إلى حقيقة، هي التي للإنسان المؤهل للاعتراف بها، لتأكيدها، والدفاع عنها، آخذاً في الاعتبار الطابع المحدود للعقل. هذا التواضع الظاهري، الذي يتخذ أحياناً شكل الشك، لا يضر أبداً بجذرية الحركة النقدية الواسعة ـ وقد اتخذت في هذه المرة شكل مراجعة اتهامية شرسة ـ ضد الوصايات القديمة والتقليدية: سواء ما اتصل منها بالسلطة السياسية، أو اللاهوتية، أو الأخلاقية أو الفنية.

إن لفظ «نقد» يجتاح الكلام وعناوين المؤلفات: **أفكار عن النقد** (*Réflexions sur la critique*) (هودار دو لا موت)، و**مقالة نقدية عن الإليـاذة** (*Dissertation critique sur l'iliade*) (الأب تيراسون)، و**قاموس تاريخي ونقدي** (*Dictionnaire historique et critique*) (بيار بايل)، و**أفكار نقدية عن الشعر والتصوير** (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*) بالطبع، للأب دو بو (L'Abbé Du Bos)، المنشور في العام 1719، وهو نص يعود إلى ما قبل الجمالية، وستكون لنا عودة لاحقة إليه.

إن تواتر لفظ النقد دال على هذه الوضعية الثقافية والأخلاقية الجديدة لدى مفكري بدايات القرن الثامن عشر: ينبئ عن انفكاكات كبيرة، أي عن قطيعة الصلة مع مبدأ السلطة الذي ساد في كل ميدان منذ القرون الوسطى. انفكاك لاهوتي وماورائي: **أفكار متفرقة عن المذنَّب** (*Pensées diverses sur la comète*) (بيار بايل، 1682)، و**تاريخ الكهانة** (*Histoire des oracles*) (فونتينيل، 1687)، وانفكاك

أخلاقي: سان إفريمون يعلن بأنه من أتباع أبقراط، على أن المتعة عنده لا تتعارض مع الأخلاق، وانفكاك تدريجي مع النظام الاجتماعي ـ السياسي: بعض الفلاسفة يناضل من أجل التسامح، مثل بايل، وغيرهم، مثل مونتسكيو (Montesquieu)، يفكر ـ منذ الآن ـ بنقد الملكية المطلقة.

وماذا في الجمالية؟

لم يكن هناك شيء يسمح بتوقع بروز خطاب مخصوص، متماسك، تتوافر فيه لغة اصطلاحية أكيدة، قبل ثلاثة عقود، أو بالكاد، على تعيين لفظ الجمالية لهذا النهج المستقل. وقد كانت هناك مجموعة من سوء الفهم لاتزال تتخلل مفاهيم الذوق، والشعور، والمخيلة، والحدس، والانفعال، والرغبة، والحساسية أو العبقرية. وتحيل جميع هذه الأفكار على «ما لا أعرف كنهه» ـ في استعادة لعبارة الأب بوهور ـ التي لا ترقى دقتها النسبية إلا إلى توافقات اللحظة، وإلى مواضعات قائمة بين هذا الكاتب وذاك. ولفظ فن نفسه ليس محدداً بعد، وهو غير مستعمل في صيغة المفرد، ولا بحرفه الأول، ولا بالحرف الكبير. ويقضي استعمال اللفظ بإيراده في صيغة الجمع، المتبوعة بصفة: الفنون الأداتية، والفنون الحرة. إن هذه الأخيرة ـ وقد قامت الأكاديمية بتصنيفها ـ تشتمل على ما يلي: البلاغة، والشعر، والموسيقى، والنحت، والعمارة، والحفر، الموسومة بـ «الفنون الجميلة» منذ نهاية القرن السابع عشر. وقد كان لا فونتين (La Fontaine) الأول في استعمال هذا اللفظ، على ما قيل. غير أن «مدرسة الفنون الجميلة» لن تعتمد هذه التسمية قبل العام 1793، أما «أكاديمية الفنون الجميلة» فلها أن تنتظر حتى العام 1816.

غير أن ظروف تبلور فلسفة للفن في نهج مستقل، ما كانت قد اجتمعت بعد. وإذا كان ظهور خطاب جمالي ممكناً، فإن له أن يتعيَّن

بالاستناد إلى مفاهيم، وأفكار، ومقولات تتسم بقدر معقول من الأمان والثبات، من دون أن تخضع معانيها لتبدلات كبيرة بين تصور وآخر. وكان توافر مثل هذا الأمر لايزال بعيد المنال في بداية القرن الثامن عشر. لنظهر الفكرة بشكل جلي: لا يمكن لجمالية ـ أو علم أو فلسفة ـ أن تتحدد إلا في المسافة التي تفصل العقل... عما هو ليس بعقل. إلا أننا، إذا عرفنا، أو تصورنا أننا نعرف، بفضل فوائد الديكارتية تحديداً، ممَّ يتألف العقل، إن تم التعرف على غاياته، فإن الأمر لا يتعيّن بالطريقة نفسها عند تحديد نقيضه، أي ما هو ليس بعقل.

ولنقل، طلباً للاختصار، بأن هناك عائقين يحولان دون تبلور خطاب جمالي. **العائق الأول**: لنعتبر أن المسافة التي تفصل بين العقل ونقيضه لامتناهية، منذ القرون الوسطى حتى فجر «الأزمنة الحديثة». ماذا يمكن أن يقوم في هذا الفضاء اللامتناهي واللامحدد؟ عقل كلي الحضور، على أنه قياس جميع الأشياء، من جهة، ومجموعة متعدِّدة من الأفكار الملتبسة، العصيَّة على كل تعريف، المجموعة في صور ضبابية مع حركات الروح وشهواتها، من جهة ثانية. إن الأولى، أي العقل، تفضي إلى المعرفة، وتسهم في تقدم المعرفة، أما الثانية، أي الأفكار، فهي أسيرة الطبيعة الإنسانية، ولا تبدو مرشحة إلا لوصف مرتبك ومشوَّش لما يسمى بأنه السر غير القابل للسبر لدى الإنسان. أما العائق الثاني فيقوم في التجاور الشديد وغير المحدَّد بين العقل ونقيضه. في هذا تناقض، على ما يظهر، أو على الأقل توتر مميز للعهد الكلاسيكي. وهذا ينتج عن مسعى تقويم ميدان المحسوس الواسع، وفق قياس العقل: إمكان نسبة مفهوم، ووضع اسم على ما يتفلت من التوافق، كالشعور والمخيلة، على سبيل المثال. أما الحل المثالي فهو التوصل إلى تناسب تام بين العقل وغير العقل، أي ـ بتعبير آخر ـ إلى اختصار المسافة التي جرى

التكلم عنها أعلاه. إلا أنه يتم كذلك طرح السؤال: أين يتم وضع الجمالية إن كان الفضاء الذي تطلب التدخل فيه لم يعد موجوداً؟

يستحسن بالطبع إيجاد المسافة المناسبة بين عقل لا يتعدى على الحساسية وبين مدار المحسوس الذي لا يغرق في اللامعقول. هناك حل ممكن، إلا أنه يشترط شرطين اثنين: من جهة، أن يتخلى العقل، الفعّال للغاية في جميع العلوم، عن طموحه الكلياني والكوني، أي أن يخفف منه بمعنى من المعاني، ومن جهة أخرى، أن يكون ممكناً تقديم المخيّلة والحساسية بشكل عقلاني ومفهومي، والقبول بأنها، هي أيضاً، ملَكات إدراكية، ومولّدة بدورها للمعرفة. ما الذي يبرهن، على سبيل المثال، أن اختيار الألوان، الذي يضعه لو بران في عداد الاعتباطي وتيهان[5] فكر الفنان، لا يخضع لمنطق خصوصي، ولا يكون، حسب عبارة روجيه دو بيل، «مبنياً على العقل»؟ لماذا لا يكون للجمالية ـ لو تم تقليد عبارة باسكال ـ عقلها الذي ينكره العقل؟

في الإجمال، إن ميدان التوافق سيتعيّن في بناء عقل آخر، مختلف عن العقل الرياضي والمنطقي، في عقل منسجم مع موضوعه الجديد، وسيكون له اسم العقل الجمالي أو العقل الشعري. ويمكن له أن يشكل وسيطاً بين العقل والمخيّلة، بين التوافق والحساسية. وفي نهاية المطاف، سيحقق الفرد، الذات بمعنى ما، التناغم بين الملكات، لأنه مؤلف التجربة الجمالية، من جهة، ولأنه يعود إليه وحده، وحصرياً، أن يتكلم عما يحس به، من جهة أخرى: إبلاغ

---

(5) هذا ما توحي به، على الأقل، جملة لو بران في جوابه على غابريال بلانشار في العام 1672: «... لنا أن ندرس بعناية وتصميم، ولكن بما يجعل الرسم دوماً بمثابة القطب أو البوصلة التي تضبط العمل».

حكم الذوق. تنبئ هذه الطريقة في عرض المشكلة عن الحلول التي سيكون لبومغارتن، ولكَنْت بمعنى مختلف، أن يقترحانها.

إلا أن علينا أن نتقيّد في هذا العرض بتكوين الاستقلالية الجمالية. غير أنه سبق لنا أن أشرنا إلى أن ظروف ظهور مدار جمالي مستقل، ما كانت قد اجتمعت بعد في بدايات القرن الثامن عشر. هذا لا يعني أن الحقبة الكلاسيكية لم تعمل، تحت مظاهرها الخادعة، كمختبر تجريبي، سبق أن أشرنا إلى وجوده. وكم شهد هذا القرن من نظريات، ونقاشات ونزاعات، في فرنسا وخارجها، تدل على تناقضات كامنة، هي الدليل على تغيّر عميق في المنظور بالمقارنة مع القرون السابقة!

لنعد باختصار إلى بعض العناصر العائدة إلى المناقشات التي سبق الكلام عنها. لا زلنا نذكر أن فيليبيان تعجب، مع الأب بوهور، من القوة الخلاقة لـ «ما لا يعرف»، ومما هو غير قابل للتعبير، الذي ليس هو الجمال، ولا النعمة، بل الاثنان معاً. ينتج من هذا الاتحاد، في الواقع، «الروعة»، إلا أنها ليست من معين إنساني، في جميع الأحوال، بل إلهي. ويستعمل فيليبيان، في هذا المجال، تعبير «روعة إلهية». ويمكن أن يقودنا التفكير إلى أنها نوع من الكشف الذي لا يتحكم به الإنسان. وتتجاوز الروعة، والحالة هذه، تركيبها الثنائي، إنها تتعالى بحيث تقترب من السامي. ونجد، مع هذا، فكرة لونجان (Longin)، التي يتعيّن فيها السامي بوصفه هذه «القوة التي تعلو بالروح»[6].

---

(6) يظهر في العام 1674 كتاب (*Le Traité du sublime et du merveilleux dans le discours*) في ترجمة وتعليق لبوالو. ولقد جرى نسبة هذا الكتاب إلى لونجان الإغريقي في القرن الثالث (213-273). غير أن النص المعروف منذ «النهضة» في صيغته اللاتينية، هو عمل أحد الكتاب الرومانيين، من أصحاب النزعة الإنسانية، في القرن الأول.

شهدت مقولة «السامي»، في ذلك العهد، نجاحاً باهراً، على إثر ترجمة كتاب لونجان، **مبحث في السامي** (*Traité du sublime*). غير أن المهم، في تفسير فيليبيان، هو الفكرة التالية، وهي أن «ما لا نعرفه» هو أيضاً حركة الروح، أي هو قوة، وطاقة تخص الذات، وتخص تجربتها الخاصة، وتؤثر في رغبات روحها. بتعبير آخر، ما عادت القواعد، المزعومة أنها المثالية في جمالها، تستعمل، هنا، بوصفها المرجع، وإنما هي ما يشعر به الفرد في مواجهته الدينامية مع الشيء.

نجد عند روجيه دو بيل هذا الاستشعار عينه، أي ما يخص الدور الذي تلعبه التجربة الحساسة، على حساب العقل. وأن يتخذ موقفاً لصالح اللوان ـ وهو ما يحيّيه في لوحات روبنز ـ وضد الرسم، وضد القبول بقواعد نظامية تديره، فهذا يعني الترويج لشكل من المتعة المخصوصة المتصلة، في آن، باستقلالية الفنان، المدعو إلى الإيحاء بأشكال متحررة من الانتظام الغرافيكي، وبحرية المتفرج، المدعو إلى التمتع بـ «جمالات اللون»[7] من دون قيود.

إن هذا الاعتراف بدور التجربة والإحساسات، وبالمكانة التي يعمل التفكير الجمالي على إلحاقها بالشعور والمخيّلة، يوافقان، في نهاية القرن السابع عشر وفي بداية القرن الثامن عشر، تغيّراً عميقاً للعقلية إزاء الطموحات الفلسفية والعلمية تحديداً، المرتبطة بالعقل تقليدياً. ويمكن الحديث تقريبياً عن تحول في العقول، لو لم يكن هذا اللفظ يوحي بقطيعة صريحة وفجائية، حيث يستحسن النظر إليها على أنها نضوج بطيء للأفكار خصوصاً. أما أن يبلغ هذا النضج قطيعةً إبستيمولوجية حقيقية، أي تغيراً جذرياً في أنسقة أو نماذج المعارف،

(7) تعبير عائد إلى غابريال بلانشار في محاضرته، في «الأكاديمية»، على ما رأينا أعلاه.

فتلك مشكلة أخرى، ولاحقة. وهو ما سيتم الحديث عنه مع كَنْت.

يمكن تلخيص تغيّر العقليات هذا، الذي يعنينا هنا، بجعله انتقالاً من الموضوع إلى الذات. هذا ما يعنيه، في نظريات الفنون، موقف فيليبيان أو روجيه دو بيل: لنشرع بالاهتمام بما يشعر به المتفرج الذي يتأمَّل لوحة، ولنسع إلى تحديد الوسائل التي يقوى بها الفنان على استثارة الانفعال لديه.

ولكن، ألا يكون هذا الانتقال، في جميعه، ديكارتياً؟ إن مصدر أي فكرة يتعيّن، عند ديكارت بدوره، في التفكير نفسه، أي في العقل، أي في هذا الحس السليم الذي يمتلكه الإنسان مع غيره. وفي أساس «الكوجيتو» («أنا أفكر، إذاً، أنا موجود»)، لا يوجد شيء آخر غير «الأنا»، الذات ـ المتكلمة، بمنأى عن العالم، في صورة مؤقتة على الأقل. لا شيء من الخارج يتوصل إلى ضمان وجودي، لا الحواس، ولا الأشياء، ولا أي إحساس، أو إدراك.

أمبيريقيون وعقلانيون

غير أن الفارق هائل، على أي حال، عند المفكرين والفلاسفة الأمبيريقيين الذين، كما يدل عليه اسمهم، يولون التجربة المحسوسة الأولوية على حساب العقل. مع ذلك، فإن التعارض التقليدي بين الأمبيريقيين والعقلانيين لا يمكن قبوله. والأمبيريقيون لا ينكرون، واقعاً، دور العقل، لكنهم يعتقدون بأن أي فكرة هي تمثيل لاحق لما يؤثر في الحواس. بتعبير آخر، إن كل ما نتصوره، أو نتخيله، يشترط وجود إحساس وإدراك، وصلةً أولى بالشيء الخارجي، بفضل عمل أعضاء الحواس. تصبح هذه بمعنى ما الوسيط الإجباري بين الشيء والفكر، وتوسطاً لا يمكن من دونه لأي تمثيل، لأي تصور، لأي تخيل، أن يكون.

هذا التعريف للأمبيريقية، الذي تم تلخيصه بهذا الاقتضاب، هو تعريف الحد الأدنى. إنه يخضع لتمايزات مهمة من قبل كل الذين انضووا تحت موقف فلسفي من أصحاب النزعة الأمبيريقية قبل أن تعيّن الأمبيريقية نظريةً متسقة، وناجزة، في نهاية القرن الثامن عشر.

إذا كان من غير الممكن، هنا، عرض تصورات النزعة الأمبيريقية بالتفصيل، فإن هذا لن يدفعنا، على أي حال، للسكوت عنها. ما أطلقنا عليه تسمية انفكاك العقل عما ليس من العقل ـ مثل الإحساس، والحساسية، والشعور، والحدس، والتخيّل، والشهوانية، والقلب، والرغبة، والحماس، والوهم، والاختراع، والمتعة، والشهوة، . . . إلخ ـ يتقيد بمسار، طويل، مركّب، ومتناقض أحياناً. بل يقع التناقض في قلب هذا الانفكاك، لأن الأمر يحتاج ـ طلباً لتعريف ما ليس بعقل ـ إلى مفهوم، مندرج في لغة منظمة بطريقة. . . عقلانية. ومن الواضح، على سبيل المثال، أنه لا يمكن الركون، في كل مرة، إلى «ما لا نعرفه». ليس هناك، إذاً، قطيعة في هذه العملية مع العقل، ولهذا السبب اعتمدنا لفظ الانفكاك، وهو مستعمل في البحرية لتعيين الاهتزاز الذي ينشأ بين مختلف أجزاء السفينة. غير أن المناخ الفلسفي، والسياسي والإيديولوجي أيضاً، في بدايات القرن الثامن عشر، هو أيضاً مناخ الاضطراب الذي يهز مختلف الأقسام الجامدة في البناء العقلاني، الكلاسيكي والإطلاقي. يسهم الأمبيريقيون بقوة في هذه العملية، بل يمكن القول ـ لو طلبت إطالة عمر الاستعارة ـ إنهم ينقبون عن الثغرات، ويندسّون في الفجوات، ويقوّضون أسس البناء. ويتوصلون خصوصاً ـ وهو الأهم في ما يقومون به ـ إلى إعطاء هذا «الآخر في العقل» نصاباً نظرياً وفلسفياً.

وجب، إلى ذلك، أن نفهم ما يعنيه هذا المناخ. وتاريخ الفلسفة، وتاريخ الأفكار عموماً، يجهدان، في صور متكررة، في عرض التماسك الداخلي للنظريات والعقائد في تعالق يستحسن التتابع الزمني

على حساب العلاقات الداخلية بينها: فكَنْت يتبع، على هذه الصورة، لايبنتز، وهو من يتبع بدوره سبينوزا، وهذا يخلف ديكارت، بعد أن خلف، هو بدوره، النزعة «المدرسانية». لهذا التعالق أن يجري من تلقاء نفسه، ذلك أنه يوحي، وحده، بتخطي نظرية إلى أخرى، كما لو أن ما يجري تقدم أكيد للفكر. إلا أن هذا يعني تناسي أن للأفكار، في صورة عامة، حياةً أكثر طولاً من عمر مؤلّفها، وأنه ليس مضموناً أبداً أن روزنامة كهذه توافق تاريخاً للجمالية.

يتبيّن، في الحالة التي تشغلنا، أي النظريات الأمبيريقية الواقعة بين القرن السابع عشر والثامن عشر، أنه قد لا يكون مناسباً تقديم عرض نسقي عنها. وما هو لازم هو التمكن من تقديم ما في التبادلات الثقافية من كثافة ميزت هذا العصر: إن المفكرين والمؤلفين، العقلانيين والأمبيريقيين، يقرأون بعضهم البعض، ويعلقون على إنتاجات بعضهم البعض، ويتجادلون، ويعترضون، ويتبادلون الشتائم، ويعقدون أواصر الصداقة، ويخونون بعضهم البعض أحياناً. يجد توماس هوبس (Thomas Hobbes) (1588 ـ 1679)، مؤلف **ليفياتان** (*Léviathan*) (1651)[*]، المنفي في فرنسا من العام 1640 حتى العام 1651، مأوى له لدى الأب مرسين (Père Mersenne)، وهو الصديق الأقرب لديكارت وغاسندي. يتقاسم هؤلاء الثلاثة الإعجاب نفسه بنظريات غاليليه. ويتبادل هوبس الرسائل، بأحسن العبارات، مع ديكارت حول مبحث **في انكسار الضوء** (*Dioptrique*)، لكنه يطلق جدلاً واسعاً

(*) يشير اللفظ أساساً، وكما ورد في «التوراة»، إلى أفعى، أو حيوان ذي وجهين، قادر على تدمير العالم، ويشير، هنا، إلى كتاب للفيلسوف هوبس، أراد منه التدليل على اشتغال الدولة، حيث أن الإنسان لن يقوى على العيش بسلام إن لم يتخل عن جزء من حريته لصالح الدولة - الحيوان، ذات الوجهين.

حول **التأملات الماورائية** (*Méditations métaphysiques*). إنه يرفض الأفكار الفطرية، مقتنعاً بأن أي معارف تتأتى من الحواس، ولا يتورع عن نقد «الكوجيتو» بقسوة، بوصفه من أصحاب النزعة الأمبيريقية. للجملة الشهيرة، «أنا أفكر، إذاً، أنا موجود»، أن تفهم، طبعاً، مثل إمساك للوجود بفعل التفكير نفسه، إلا أن التفكير فعل تنفذه ذات، ما يمكن الاستنتاج، انطلاقاً منه، بأن الشيء المفكر فيه هو بمعنى ما جسدي.

يرى هوبس إلى الفلسفة، مثل عدد كبير من الأمبيريقيين، من زاوية المعارف وحدودها، لكنه ينشغل أيضاً بمشاكل عصره الاجتماعية والسياسية. لا يعنى تفكيره بنظرية الفن مباشرة، كذلك هي حال جون لوك (John Locke) (1637 ـ 1704)، ومع ذلك فإن تصورات لوك تؤثر، بشكل غير مباشر، في طريقة النظر إلى العلاقات بين المعارف العقلانية والمعارف الحسية.

يصبح جون لوك مربياً عند اللورد آشلي (Lord Ashley)، كونت شافتزبوري (Comte Shaftesbury)، وهو مكلف بتربية ابنه، أنطوني آشلي كوبر شافتزبوري (Anthony Ashley Cooper Shaftesbury). سينشر شافتزبوري، وهو مؤلف **رسالة عن الحماس** (*Lettre sur l'enthousiasme*)، **مبادئ الفلسفة الأخلاقية أو مبحث في الفضيلة** (*Principes de la philosophie morale ou essai sur la vertu*)، الذي سيترجمه بعد وقت ديدرو (Diderot). ستثير هذه الكتابات إعجاب هيوم، ولايبنتز، وفولتير، وكَنْت، والمترجِم بطبيعة الحال. وما يميّز شافتزبوري لا يتعيّن في التحاقه بفلسفة متفائلة من النوع «اللايبنتزي»، بقدر تصالحه مع الأفلاطونية الجديدة: تتداخل التعريفات بين الحقيقي، والجميل، والخيِّر، ومع النزعة الأمبيريقية: يسمح الحماس ببلوغ هذه القيم المتعالية، ويدرك الإنسان جمال

الكون وتناغمه، ومع العقلانية ذات النوع الماورائي: إن إبداعات الفنان تكريم لنظام العالم.

يعرض فرنسيس هاتشيسون (Francis Hutcheson) (1694 ـ 1747)، بعد انشداده إلى نظريات لوك، عناصر جمالية، حاسمة في خيارها «الذاتوي»، ومبنية على وجود شعور داخلي. ويمكن التأكد من هذا الشعور بالمتعة التي لأعمال الفن أو الطبيعة أن تبثها مباشرة فينا. إن مسألة معايير الجمال ليست مهمة، بل المهم هو تعريف ما نشعر به.

تُرجم كتاب **البحوث عن أصل الأفكار التي لنا عن الجمال وعن الفضيلة** (*Les Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*)، لفرنسيس هاتشيسون، إلى الفرنسية في العام 1749، ومن بين المترجمين: إيتيان بونو دو كوندياك (Etienne Bonnot de Condillac) (1714 ـ 1780). يمارس الكتاب تأثيراً أكيداً على دايفد هيوم (David Hume)، وعلى كَنْت، المأخوذَين بفكرة أن العقل وحده لا يمكن أن يفضي إلى العمل، إن لم يكن موجهاً، سواء بالشعور الداخلي، أو بالغريزة، وهو الموقف المناقش للعقلانية.

يتقرب دايفد هيوم، بفضل هاتشيسون، من أطروحات لوك. ومن بين المفكرين الآخرين، الذين يسهمون في تأهيله الفكري، يمكن ذكر ديكارت ومالبرانش وشافتزبوري. وربما، ليس من قبيل الصدفة، أن هيوم، إذ أقام في فرنسا، حل في محلة «لافلاش»، وهي المكان عينه الذي تابعَ فيه ديكارت دراسته. يستثير هيوم، بعد اتهامه بالهرطقة والإلحاد على إثر نشره لـ **مبحث في الطبيعة الإنسانية** (*Traité de la nature humaine*) (1739)، و**مباحث فلسفية في التفاهم الإنساني** (*Essais philosophiques sur l'entendement humain*) لاحقاً

(1758)، حماس الموسوعيين، وتشده أواصر الصداقة إلى جان جاك روسو، الذي يتضايق من جرّاء اهتمام دالمبير (d'Alembert) الفائق بضيفه. ينتقد هيوم أيضاً، وهو ذو النزعة الأمبيريقية، الأفكار الفطرية، ويولي الأهمية للتجربة، معتبراً ـ على أي حال ـ أن التجربة التلقائية لا تقوى وحدها على أن تكون في أساس معارفنا. والتجربة تحتاج إلى المخيّلة، التي هي وحدها قادرة على تحويل الانطباعات الناتجة عن الحواس إلى أفكار. إن مثل هذا التفكير يأتي لاحقاً، بعد أن تكون غريزة طبيعية ـ وهي نوع من الحدس المبني على ترابط الأفكار، والاعتياد، والذاكرة، قد عودتنا على وعي العلاقة بين الأشياء والأحداث.

تمارس أطروحات هيوم تأثيراً مباشراً على كونديلاك (Condillac)، الممثل الفرنسي الأكثر بروزاً في الدفاع عن الطروحات الأمبيريقية. وهو صديق ديدرو وروسو و... دالمبير، ويَستلهم أفكار هيوم في تأليف **مبحث في أصل المعارف الإنسانية** (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*) (1746)، و**مبحث في الأنساق** (*Traité des systèmes*) (1749). وهو يؤكد على تلقائية الإدراك، أي الانطباع الناتج عن الحواس. ومعارفنا لم تتراكم إلا بالقدر الذي نقلته فيه الحواس إلينا، كما أن الشعور ينتج عن التغيرات التي تعرضت لها الروح عند هذا التحويل من الحواس إلى الفكر.

لا يهدف هذا العرض الإجمالي للتيارات الأمبيريقية، ولا يطمح إلى تفصيل كل من النظريات الماثلة، وإنما إلى استبيان الرهانات الفلسفية والجمالية خلال العقود التي سبقت التدخل الحاسم لأطروحات إيمانويل كَنْت «النقدية» في **مقالة 1770** (*La Dissertation de 1770*).

خلال هذا الوقت، كانت رهانات المواجهة بين العقلانية

كريزوستوم (Dion Chrysostome)، الخطيب الإغريقي في القرن الأول بعد المسيح، أحد نقاد الفن الأوائل، من دون شك، الذين خصّوا الفضائل المقارَنة بين النحت والتصوير بدراسة. ولنتذكر، في العهد عينه، كتاب **مبحث في السامي** (*Traité du sublime*)، للونجان (Longin) ذي الاسم المستعار، والصفحات التي خصصها القديس أغوسطينوس (Saint Augustin) (354 ـ 430)، في **الاعترافات** (*Confessions*)، لمشكلة الخلق[1].

إن جميع هذه الأعمال عن الفنون، في العهود الماضية، يمثل فائدة أكيدة. وتكشف أن المفكرين والفلاسفة والمنظِّرين طرحوا، في كل زمان، مسألة العلاقات بين الفن والحياة الاجتماعية، والطريقة التي يتعامل بها البشر مع الأعمال الخاضعة لحكمهم. غير أن تشكل استقلالية ذاتية للجمالية في القرن الثامن عشر له ـ مع ذلك ـ معنى مغاير، فمن المؤكد أن الجمالية تحتاج إلى مجموعة من الظروف لكي تفرض نفسها كميدان من التفكير الخصوصي. وما كان لأي جمالية فلسفية أن تبصر النور لولا تشكل أفكار عن الإبداع المستقل، وعن الذات المبدعة. وكان يتوجب أيضاً تعريف العلاقات بين العقل والحساسية، والتساؤل عن الذوق، والتجربة الفردية، والسعي إلى تحديد دور العقل في الميدان الخصوصي للفن، المتمايِز عن نطاق العلم والأخلاق. وفي كل مدار جمالي مستقل، يمكن لحكم الذوق، الفردي، الذاتي، أن يصدر بكل حرية، من دون أن يرفع أي تبرير لـ «أنصبة علوية»، مثل اللاهوت والماورائيات والعلم والأخلاق. وهذا، من جهة مبدئية، على الأقل.

غير أننا نلحظ وجود تيارين، وطريقتين في تصور الاستقلالية الذاتية للجمالية: إما أن يجري الكلام على استقلال الذات، على

---

(1) يمكن العودة إلى ما قيل عنه في: Saint Augustin, *Les Confessions* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), p. 34.

III
انفكاك واستقلالية ذاتية

غموض الاستقلالية الذاتية للجمالية

سبق لنا أن استعملنا لفظ «انفكاك» لتحديد المسار الذي يسمح للعلم والعقل والفلسفة والفرد، بالتحرر التدريجي من الوصايات القديمة، اللاهوتية والماورائية والأخلاقية، فضلاً عن الاجتماعية والأيديولوجية أيضاً.

إن فوز الجمالية باستقلالية ذاتية يعني كذلك التفكير في الفن. توقف الفلاسفة، بالطبع، في كل عهد، عند مشكلة الجميل، وعند القواعد المقصورة على إنتاجه، كما عملوا على تحديد مكانة الفنون ووظيفتها في المجتمع، وسعوا أيضاً إلى فهم المشاعر التي تستثيرها أعمال الفن لدى البشر. ونظرية الجميل تشغل مكانة هامة في مؤلفات أفلاطون، وأرسطو هو كاتب **مبحث في الجميل** (*Traité du beau*)، الذي لم يصلنا بكل أسف. أما بلين القديم (Pline l'Ancien)، ضحية انفجار بركان الفيزوف (في إيطاليا) في العام 79 بعد المسيح، ومؤلف الكتاب الضخم **تاريخ الطبيعة** (*Histoire de la nature*)، فقد رسم صورة واسعة عن تاريخ الفنون في العصور الغابرة. ويعد ديون

عندما نتكلم على الاستقلالية الذاتية للجمالية، التي تعززت بقوة مع بروز لفظ «الجمالية»، المطبّق على ممارسة محددة، فإننا لا نحيل، إجمالاً، إلا على لحظة في هذا التطور، وعلى وجهة بسيطة أيضاً، ذلك أن الاستقلالية الحقَّة، الأكيدة والتامة، ما تحققت أبداً، ولن تتحقق أبداً من دون شك، لا اليوم ولا غداً، وهي وإن كانت ممكنة ـ وهو ما لا نعتقد به ـ فإنها لن تكون مأمولة الحصول من دون شك.

إن مجرّد قيام وجهة للاستقلالية يشكل خطراً عظيماً: وهو تشكيل مدار جمالي منفصل تماماً عن الحياة اليومية. ولقد تحول الحِرَفي، من فرط مناداته باستقلاله، إلى فنان مقيم في مرتبة عالية، ومحتفى به بوصفه عبقرياً، ومتمتعاً بموهبة تتعدى مواهب البشر. إلا أن النظر إليه بوصفه كائناً استثنائياً، بعيداً تمام البعد عن شواغل البشر الاعتيادية، يجعل من الحِرَفي كائناً على حدة، وهو إبعاد نافع للذين جرى تثمين أعمالهم والاحتفاء بها، لكنه ضارّ بالفنانين الذين ما عرفوا الشهرة. وصورة الفنان الفاشل هي الوجه الآخر لأسطورة الفنان العبقري، الذي يتم مدحه أحياناً وهجاؤه أحياناً أخرى، أو تجاهله بكل بساطة، لأن مكانته الخصوصية تقطعه عن الحياة اليومية.

هذا الغموض مشابه للذي يصيب المدار الجمالي في مجموعه. والاعتراف بالجمالية كنهج اختصاصي، ناجز، يؤكد وجود ميدان خصوصي، متصل بالحساسية، التي تقيم ـ أخيراً ـ في مكانة مرموقة، مماثلة للتي تفوز بها العلوم الأخرى. إن الجمالية، مثل هذه، تشارك في إنتاج المعرفة، وفي تعاظم المعارف. غير أن هذا النصاب الجديد يترجم، في الوقت عينه، إرادةً في إطلاق صفة العلمية على عالم المحسوس، أي أنه ـ بعبارة أخرى ـ مسعى آخر لفهم عالم المؤثّرات والحدس والمخيلة والرغبة بواسطة أدوات العقل

ملَكتها في التقويم والحكم، بكل حرية، على جمال الطبيعة أو الفن، وإما ان ننظر إلى الاستقلالية على أنها تعني انعزال مدار فني، قادر هو الآخر على منافسة العلم والفلسفة. يتعيّن هنا، غموض يمتد حتى القبول الحالي بمعنى لفظ جمالية، تبعاً لما نحيل عليه: إلى ملكة الحكم الكَنْتية أو إلى فلسفة الفن، مثلما يحدّدها الرومنسيون الألمان الأوائل وهيغل. غير أن غموضاً آخر يصيب فكرة الاستقلال الجمالي نفسها.

تظهر هذه الاستقلالية مثل ناتج عن عوامل عديدة، وتسهم كلها في تحرر الفن من العلم والدين والأخلاق والمؤسسة السياسية. ويمكننا التوافق بيسر على أنه، إذا كانت النهضة تمثل مرحلة حاسمة صوب الحرية، وصوب عمليات عديدة من الانفكاك التدريجي، فإن هذا التحرر لم يتحقق بعد في الوقائع نفسها. ذلك أن إكراهات عديدة، في القرن السابع عشر، وليس في ظل الحكم الإطلاقي الملكي، ذي النوع الفرنسي وحده، كانت لاتزال تضغط على النشاط الفني. أيمكننا، مع هذا، أن نفترض أن تأسيس الجمالية في «عصر الأنوار» يبدد، بضربة ساحر، جميع الإكراهات السابقة؟ هل لنا أن نعتقد، على سبيل المثال، أن الأساطير العتيقة والدين لا يصلحان بعد هذا الوقت مثل نماذج للفنانين، وأن الجمال مفصول في صورة لا رجعة منها عن الخير، وأن السياسة ما عادت تتدخّل في الفنون الجميلة، وأن محاكاة الطبيعة توقفت عن أن تكون المبدأ المهيمن الذي ينصاع له المبدعون؟

بالطبع لا، ذلك أنه، بعيداً عن المبادئ ـ تحديداً ـ يقع الواقع. إن فوز الجمالية باستقلالها يندرج في الحركة العامة للتحرر من النظام القديم، وتبدو هذه الوجهة ـ في ظننا ـ قوية، فلا تقل عن التي قادت إلى قيام الرأسمالية البورجوازية، والليبرالية، وإلى تشكل فضاء عمومي مفتوح على النقد.

كما أن هناك مفهوماً آخر يكتسب، في هذا العهد، أهمية متزايدة: هو مفهوم العبقرية، وهو مقولة أشبه بحجر البناء في التفكير الجمالي المعاصر، فلا يخص فناً بعينه، وهو ينطبق على جميع الفنون، سواء على الرسام، أو على الشاعر أو الموسيقي. ويظهر، منذ ذلك الوقت، مثل مقولة عابرة، مناسبة لانبثاق مفهوم الفن ـ مفرداً وبأحرف كبيرة ـ الذي يشمل من الآن وصاعداً جميع الأنشطة الداخلة تحت صنف الفنون الجميلة.

هذه المقولات المختلفة، مثل: الشعور ـ الحكم والعبقرية والفن، التي تتنزل في التفكير الفلسفي، لا تحدد فقط مراكز اهتمام قابلة للدرس، بشكل محايد، مثل محطات متتابعة في تاريخ الجمالية، وإنما تتكشف أيضاً، وعلى خلاف ذلك، عن رهانات ايديولوجية، بل سياسية، أساسية، فالتعارض بين الشعور والحكم، بعد تدبير كَنْت لحل له، يشكل المنعطف «الذاتي» للجمالية. أياً كان تفكيرنا في الأطروحات التي عرضها كَنْت في **نقد ملكة الحُكم** (*Critique de la faculté de juger*) ـ وقد رفض هيغل التقيد بها، فإن أهمية الذات والتقبل في تقويم الأعمال الفنية لن تكونا أبداً موضوع مراجعة. والفرد يتمتع بملكة التمييز والحكم، أي بكلام آخر النقد، وهذه الملكة النقدية هي العلامة على استقلاليتها الذاتية المكتسبة حديثاً.

إلى هذا، فإن النقاش حول مختلف معاني لفظ «عبقرية» يصبح، عند عدد من المفكرين، وعند ديدرو تحديداً، فرصةً للتنديد بالتعليم الأكاديمي، وبالمكانة التي يخص بها هذا التعليم تنشئة الموهبة على حساب الاعتراف بالمواهب الطبيعية.

أما عن تمييز «الفن» بشكل مخصوص، فإنه يسمح بتفكير أفضل في العلاقات مع الطبيعة، كما يَسمح بتدبير حجج عن التعارضات المميّزة بين: الجمال الطبيعي والجمال الفني، السامي في

والتنظير والمفاهيم، بينما هو عالم عصيّ على كل شكل من أشكال الرقابة والمعاقبة. كما لو أن المقصود بهذه العملية إنزال قوى في نظام العقل، كان لها أن تهدد انتظام أي نظام! هنا، يقيم أيضاً، ومنذ ذلك الوقت، غموض في الوعي المعاصر، لاسيما عندما يتم الحديث عن غاية الجمالية: ما نفعها؟

إن استقلالية الفن واستقلالية الجمالية ـ اللتين ما تحققتا أبداً، وبقيتا مشروعاً محتملاً ـ يمكن أن تنقلبا، في وضعهما الهش، على مصالح هذا أو ذاك. كما أن لفظ مدار، الذي يستعمل أحياناً لتعيينهما، هو بدوره حَمّال معانٍ: إن المدار تحديد، نطاق، بل ملجأ أيضاً. وهذا الملجأ يحميهما من الواقع الخارجي، فيصون هذا الواقع من اعتداءات يمكن للأعمال الفنية أن توجهها ضدهما. وفي إمكان الفنان أن يعمل ما يشاء، وفي إمكان العمل الفني أن يعبّر عما يشاء، حتى عن الأشياء المعتبرة عدوانية أو خطيرة للمجتمع، بمجرّد أن يضمن لهما نصاب الفن ـ المتمايز ـ هذه الحصانة. ويمكن لهذا النظام الاجتماعي والسياسي أن يجيز وجود هذه الأشياء المعزولة عن الواقع، وغير العدوانية، طالما أنها لا تشكل خطراً على توازنه الداخلي.

لم تطرح مشكلة الاستقلالية في العقود التي سبقت قيام الجمالية الفلسفية، في تعابير جلية. إلا أن هذا الغموض بقي كامناً، بأي حال، وهو مزامن لولادة الجمالية، ومولّد لتوترات متمادية حتى أيامنا هذه. ويستحسن، الآن، الحديث عنها.

إذا كان أكيداً، في مطلع القرن الثامن عشر، أن للشعور أن يلعب دوراً في التفكير في الفنون، فإن نصابه النظري لم يكن بعد محدداً في صورة جليّة: هل لنا أن نعطيه أولويةً على الحكم؟ بل أكثر من ذلك: هل له، وحده، أن يعني مباشرة ما نشعره أمام عمل فني؟

والأمبيريقية قد تأكدت. كما أن النقاش بين أطراف يعرفون بعضهم البعض، ويعلقون على كتابات بعضهم البعض، وينتقدون أعمال بعضهم البعض، بشكل مقذع أحياناً، سمحَ بالتخفيف من حدَّة التباينات بين المواقف المختلفة، لدرجة أن المشكلة التي يَحتفظ بها كَنْت من سابقيه يمكن تلخيصها بالاختيار التالي: أهو شعور أم حكم؟ الجواب معقّد أكثر من المسألة، من دون شك، ويخص نظرية المعارف قبل كل شيء، غير أن تأثيراتها في فلسفة الفن لازمة، وهو ما يعنينا في المقام الأول.

الفن والسامي في الطبيعة، والعبقرية الفطرية والعبقرية الموحى إليها.

إن مقولة السامي، التي سعى كَنْت إلى تعريفها بعد إدموند بورك (Edmond Burke) (1729 ـ 1797)[2]، قد تستجمع وحدها كثافة التناقضات التي للاستقلالية الجمالية في سعيها إلى جعل نطاق المحسوس قابلاً للدرس بأدوات العقل والمفاهيم. أليست هذه المقولة مهددة بأن تبقى «مما لا نعرفه»، أي أن تنزلق دائماً، بخلاف الجميل، بين ثنايا اللغة العقلانية؟

شعور وعبقرية

جرى، في الغالب، ذكر كتاب جان باتيست دو بوس (1670 ـ 1742)، **أفكار نقدية عن الشعر والتصوير** (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*) (1719)، في عداد النصوص التأسيسية للتفكير الجمالي المعاصر، السابق على العهد الكَنْتي. وهو ما يمكن أن يبدو في صورة مفارقة: يعتبر دو بوس، أحد ممثلي العقيدة الكلاسيكية، الأكاديمية، وهو ـ فضلا عن ذلك ـ السكرتير الدائم للمؤسسة الشريفة. ولكن إذا كان الأب دو بوس هو وارث التقاليد الكلاسيكية، وأحد المنظّرين الأخيرين الذين جعلوا من العلاقات بين التصوير والشعر محل تفكير، فإنه يمكن القول إن آراءه «حديثة». ودو بوس «مهندس»، وهو ـ مثل أعضاء الأكاديمية ـ اتخذ موقفاً ضد القدماء. كان يجالس نيكولا بوالو، وأيضاً بيار بايل، ويلتقي بمالبرانش، ويتعلَّم النظريات الأمبيريقية من جون لوك.

إن تأثير مالبرانش على غيره يستحق، هنا، التشديد عليه. وقد

(2) إن كتاب بورك *Recherche philosophique sur l'origine de beau et du sublime* (1757)، سيكون له تأثيره العميق على نظرية السامي عند كَنْت.

كان عارفاً متمكناً من مؤلفات ديكارت، وعمل على إيجاد حل لمسألة العلاقات بين الروح والجسد، التي كان ديكارت قد أبعدها إلى المستوى الأخلاقي. لم يتم بلورة حل للمسألة، إلا أن الفيلسوف لم يعد قادراً على نقلها إلى ميدان الجمالية، لأسباب سبق ذكرها. إن تساؤلات مالبرانش، التي جرى اختزالها إلى أضيق تعبير، صيغت كما يلي: هل في إمكان العقل، وهل يتوجب عليه فهم أي شيء في الشعور؟ تفترض هذه المسألة تمييزاً بين الشعور والحساسية، بين ما يتم إدراكه بالحواس ـ وهو مادة خام وتلقائية ـ وبين ما تَشعر به الروح. هناك حل محتمل، إن جرى الإقرار بوجود شعور طبيعي. إنه هذا الشعور الذي يسمح لنا، عبر الرغبات والانفعالات، بإدراك الجمال الروحي للنظام الذي رسمه الله للبشر والطبيعة. ويمكننا، في هذا، أن نتعرف على موضوعة «الرؤية في الله». هذا «الشعور الطبيعي» ـ لو عوّلنا على تعبير رائج في لغة فرويد، وغير مناسب لهذا السياق ـ يعمل على تصعيد المؤثرات المباشرة. وإذا كانت الحواس تسمح لنا بإدراك العلاقات، والنسَب، والتناغم في الأشياء، فإن هذا يبرهن أنها ليست مضادة للعقل. إنها تخضع لانتظام، لنظام عقلاني، مطلوب من الله. ولا يمكن بالتالي أن يكون العقل والشعور غير متوافقين.

يطبّق دو بوس هذه النظرية على الفنون: يخضع الشعر والتصوير لقواعد وقوانين وأعراف من دون شك، ولكن ماذا عن الهاوي، والمتأمل، والمستمع إذ يكونون أمام العمل الفني؟ هل يمكنهم، طلباً لفهمه وتبرير ما يشعرون به، أن يناقشوا مسألة التقيّد بقواعد أو عدم التقيّد؟ هل هم مجبرون على قراءة مقالات النقد لكي يحسنوا «قياس الإدراكات والأخطاء»؟ أما جواب دو بوس فكان: «يمدنا الشعور بمعلومات، في صورة مؤكدة، عن هذا كله، أكثر من

العقل. إن ميلنا إلى اللوحات والأبيات الشعرية يحدده ذوقنا وحده، لا العقل أبداً: ففينا حاسة معدة لكي نعرف ما إذا كان الطاهي عمل حسب قواعد فنه. ونحن نتذوّق طبقاً، وننتهي إلى الحكم عليه، حتى لو لم نكن نعرف كيفية إعداده. وهذا ما يصيب أعمال الفكر أيضاً، واللوحات المصنوعة لاستثارة إعجابنا من خلال فعلها المؤثر فينا».

أن يكون لها فعل «مؤثر فينا»، فهذا يعني، عند دو بوس، أن تمدنا بمتعة ما، كما بشعور الأسى نفسه: «نتحقق، يوماً بعد يوم، من أن الأبيات الشعرية واللوحات تسبب متعة محسوسة، إلا أنه من الصعوبة بمكان تفسير بل تحديد هذه المتعة، التي تشبه الأسى أحياناً، والتي توافق مظاهرها أحياناً مظاهر الألم الشديد. ولا يستثير الفن والشعر التصفيق إلا عندما يتوصلان إلى استثارة الأسى فينا». ولنُشر ـ مصادفة ـ إلى أن استعمال لفظ الفن، في الجملة السابقة، يشير إلى لفظ مرادف للتصوير.

هناك تساؤل، في أساس تفكير كَنْت في حُكم الذوق، عن شعور المتعة والهم. والعقل لا يفقد، على أي حال، حقوقه كلها، إلا أنه يتدخل لاحقاً. كما أن التفكير يشارك في الحكم، ولكن لكي يتمكن من إظهار قرار الشعور، أي بكلام آخر، بعد وقت.

من الغريب أن نتحقق من تشابه مواقف دو بوس مع بعض النظريات الجمالية المعاصرة، التي تخص المتعة المحسوسة بالأولوية على حساب المناقشة. وما هو غريب هو أن المدافعين الحاليين عن المتعة أو الكراهية التلقائيين ـ وهما شعوران مبنيان، الواحد كما الآخر، بوصفهما حكمين على العمل الفني ـ يعتقدون بأنهم يتقيّدون في ذلك بالتصور الكَنْتي لحكم الذوق. وتأكيد أولوية المتعة على التفكير، وعلى درس الدوافع العقلانية التي تصل المتفرج بالعمل الفني، يعني، بأي حال، إنكار وجود عقل جمالي مخصوص، ومتاح للتحليل.

إن المقارنة الجسورة، التي قام بها دو بوس، بين موقف المتذوّق (أو الشرِه!) أمام طبق الطاهي وبين موقف القارئ أو المتفرج أمام أعمال الفكر، أو أمام اللوحات، هي أقرب إلى أن تكون تحيةً موجهة إلى موهبة الطاهي في الطبخ، أكثر منها لتكريم المصور أو الشاعر. أما مقترح دو بوس عن الحاسة السادسة، التي تمكننا من الحكم بصورة أكيدة، فإنه يطبق على السر بدل أن ينيره.

وهذا لا يمنع أن ما هو مفهوم عند كاتب قبل العهد الكَنْتي، وقارئ لوك ومالبرانش، هو أقل فهماً بعد قرنين على ظهور **نقد ملكة الحكم**، إلا في الإقرار بأن هذا يحيل على الفترة ماقبل الجمالية، لا على كَنْت.

وستكون لنا عودة لاحقة إلى هذه النقطة.

إن دو بوس، وهو المنظّر الجمالي للشعور، يخص مفهوم العبقرية، في كتابه **أفكار نقدية عن الشعر وعن التصوير** (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، بمكانة كبيرة. وتكشف هذه الاعتبارات، في صورة مؤكدة، عن الانعطاف الحاصل في هذا العهد عن العقلانية. يحاول دو بوس، وهو خلف صالح لديكارت، أن يقدم تفسيراً فيزيولوجياً للعبقرية، أي أنه «ترتيب موفق لأعضاء المخ، بما يدل على توافقها بعضها مع بعض، وبما يدل أيضاً على نوعية الدم». وهو ما يذهب بنا إلى هذا المقطع من **خطاب في المنهج**: «يتعلق العقل بصورة قوية بالمزاج، وبوضعية مكونات الجسم، فإذا كان ممكناً إيجاد وسيلة تجعل البشر كلهم أكثر حكمة وأكثر مهارة مما كانوا عليه حتى ذلك الوقت، فإنني أعتقد أن علينا أن نبحث عنها في الطب». ولكن دو بوس اعتبر أن مآل العبقرية لا يعود إلى الطب، بخاصة وأنها «تعارض تفسيرات فيزيائية، وأنها علم غير تام، فلا يتم التقدم فيه إلا عبر التخمين». إن نوعية الدم والتوزع

السعيد لمكوّنات الجسم ما كانت لتؤدي سوى دور محدود، لولا «الصخب» الذي يحرك من وُلد وفيه عبقرية: «العبقرية هي هذه النار التي تعلو بالفنانين فوق أنفسهم، والتي تجعل صورهم حيةً، وتشكيلاتهم حركية. إنها الحماس الذي يستبد بالشعراء، حين يرون هالات النعمة ترقص في المرج، فيما لا يرى فيه بقية البشر غير القطعان».

إذا كان دو بوس لا يراجع محاسن التربية الفنية، ولا قيمة التوجيهات الأكاديمية، فإنه يشدد، مع ذلك، على قلة جدوى أي تعليم مقترح، طالما أنه لا تتوافر له «أرض» صالحة لذلك، أي: الموهبة الطبيعية، غير القابلة لأي تفسير في جميع الأحوال. إن العبقرية، وفق هذا المنظور، هي التي تتيح لرافاييل، على الرغم من تلقيه الفن على يدي فنان رديء، بأن يتفوّق على معلمه بعد عدة سنوات من العمل.

إلا أن تعريف العبقرية مثل طاقة خلاقة، قادرة في أي وقت وفي أي ظرف، على الترويج للجدة، طرحه شارل باتو (Charles Batteux) (1713 ـ 1780)، في مؤلفه: **الفنون الجميلة حسب مبدإ واحد** (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*) (1746). والعبقرية هي التي تقوى على إدراك الطبيعة في علاقات جديدة. وإذا كانت المحاكاة تحيل على الطبيعة وتحاكيها، فإنها ليست نسخةً تابعة عنها، بل فرصة خلق علاقة غير مسبوقة مع الطبيعة، وولادة متع جديدة. والفنان العبقري يعرض نفسه للملل، من فرط محاكاته للطبيعة البسيطة. لهذا يلجأ، تحاشياً لأي تنميط، إلى شكل من أشكال العقل يقوم بالكشف، إلى جانب الحماس والشعور والتخيّل، عن الغرض أو عن الطبيعة، طلباً لاستثارة انفعالات غير معروفة. هذا التصور للعبقرية، وخارج المعتاد، وللفنان العبقري، بوصفه القادر

وحده على الخروج من السبل المطروقة، أغرى ديدرو والممهدين للرومنسية الألمانية، غوته (Goethe)، وشيلر، ونوفاليس والأخوان شليغل تحديداً.

يشكل تصور ديدرو (1713 ـ 1784)، للعبقرية، الذي يعرضه في **الموسوعة** (*Encyclopédie*)، خطوةً مزيدة في القطيعة مع العقلانية الكلاسيكية، الماثلة بعد في كتابات دو بو وباتو، وتتعيّن فيها العبقرية، هذه الهبة الخالصة من الطبيعة، بالقياس مع الذوق والجميل. والذوق لا يولّد سوى جمالات معهودة، فيما تمكن العبقرية من بلوغ السامي. بكلام آخر، لا تتوافق القواعد والتوجيهات الأكاديمية، إذا، مع بروز العبقرية، والسامي: «تشكل قواعد الذوق وقوانينه إعاقات أمام العبقرية، وهي تكسرها لكي تحلق في اتجاه السامي، والشديد التأثير، والكبير».

لا تعمل العبقرية، لدى ديدرو، من أجل التمام، الذي يطلبه عبثاً الفنانون المتقيّدون بالقواعد المدرسية. وفي الفنون، يتعيّن طابع العبقرية في القوة، والوفرة، والقسوة، وعدم الانتظام، والسامي، والشديد التأثير، وهي بذلك «تثير الإعجاب حتى في أخطائها».

يمكننا التنبه، من دون مشقة، إلى أهمية انتقادات ديدرو، حيث أن تعريف «العبقرية» يظهر مثل ذريعة للتنديد الصريح بالمؤسسة الرسمية، أي الأكاديمية والصالونات التابعة لها، وهي التي ارتادها ديدرو بمثابرة، لكي يمارس فيها مهامه كناقد فني. ويتم، عبر هذا النقد الفني، توجيه النقد واقعاً إلى السلطة، ليس إلى سلطة «الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت»، ولا إلى «أكاديمية روما»، وإنما إلى السلطة المؤسساتية والسياسية التي تديم وجودَ هذا التعليم التقليدي. والوقوف إلى جانب العبقرية ـ إلى جانب هذه الموهبة الطبيعية غير القابلة للتفسير، ولكن المثبتة في الأعمال الفنية، والتي

تدفع البشر صوب الكبير والسامي - يعني الوقوف إلى جانب الذات، منشئة قوانينها نفسها، والتي تجد حريتها، المكتسبة حديثاً، ومكانتها في استقلالية الجمالية الناشئة.

من الفنون الجميلة إلى «الفن»

إن تشكل الجمالية في نهج مستقل يفترض أن مجموعةً من النظريات والمفاهيم قابلة لأن تطبّق على جميع الفنون، سواء أكانت التصوير، أم النحت، أم الموسيقى، أم الشعر. وهذا لا يعني أنه يجب خلط هذه الفنون بعضها ببعض، فإن ذلك سيكون خطلاً، طالما أننا نعلم أن كل واحد منها يطلب المعنى بطريقة مخصوصة. بالمقابل، من المفهوم أن كل نظرية متماسكة تتطلب غرضاً متماسكاً، منسوباً إلى مفهوم موحد ومتنبه إلى الفروق في الوقت عينه. إلا أن هناك طريقتين على الأقل في تصور هذا التماسك ووحدة الفنون هذه: إما أن نقارنها في ما بينها، التصوير والموسيقى على سبيل المثال، أو التصوير والنحت، أو النحت والعمارة . . . إلخ، ويمكننا، عندها، الكلام على «فنون جميلة» بالانفصال التام عن الفنون الأداتية، وإما أن نعتبر أن هذه المقارنات لا معنى لها، عاملين على إظهار خصوصية كل فن، بما لا يقبل اختلاطه بغيره. ولكن إذا كانت الفنون منفصلة عن بعضها البعض، يتوجب علينا، لتفسير تنوعها، إيجاد مقولة عامة، أي وضعها تحت مفهوم جامع. ما سبق لنا أن سميناه تفرد الفن يناسب تلك الفكرة، وهي أن النشاط الفني يستجمع، منذ نهاية القرن الثامن عشر، مختلف الممارسات الفنية - تعددية الفنون الجميلة - تحت اسم واحد وفريد، هو «الفن».

المسألة ليست لفظية أبداً. هذا المصطلح الجديد، الذي يسود ابتداءً من العهد الممهد للرومنسية وعند هيغل، يترجم تحولاً عميقاً

للتوجهات الفلسفية التي هدفها أن يكون الجميل إما طبيعياً أو فنياً. إن الطريق التي شقها باتو: اختصار الفن بمبدأ واحد هو المحاكاة، والتي شقها ليسينغ (Lessing) أيضاً: الدعوة إلى انفصال جذري بين الفنون، هذه الطريق لا تؤدي مباشرة إلى علم الحساسية عند بومغارتن، ولا إلى جمالية الذوق عند كَنْت، بل إلى فلسفة الفن عند هيغل. يتعيّن علينا، منذ هذه اللحظة، أن نكون متنبهين إلى هذه الفروقات، إذا طلبنا فهم الرهان الضمني للمناقشات التي شغلت منظّري الفن منذ النهضة حتى أيامنا هذه.

وقد أظهر هيغل بوضوح، منذ مقدمة كتابه **جمالية** (*Esthétique*)، المشكلة التي يطرحها تبلور مفهوم الفن. في فصل سمي بنباهة **منطلق الجمالية** (*Le Point de départ de l'esthétique*)، كتب ما يأتي: «قبل وقت، كانت نقاشات الفن تتعيّن في هذه المشاعر اللذيذة، وفي نشأتها وتطورها، وهو الوقت الذي شهد نشأة العديد من نظريات الفن (...). بومغارتن هو الذي اقترح لفظ جمالية لعلوم هذه المشاعر، ولنظرية الجميل هذه. وهو لفظ أليف لنا، نحن الألمان، فيما يجهله الآخرون. والفرنسيون يتحدثون عن نظرية الفنون، أو عن الآداب الجميلة، فيما يضعها الإنجليز تحت باب النقد (...). ولو طلبنا الدقة، فإن لفظ جمالية غير مناسب. كما جرى اقتراح تسميات أخرى: «نظرية العلوم الجميلة»، و«الفنون الجميلة»، إلا أنه لم يتم الاحتفاظ بها، وعن حق. كما جرى أيضاً استعمال لفظ «علم الجميل»(*) لذلك، إلا أنهم طلبوا منه الحديث لا عن الجميل عموماً، وإنما عن الجميل المتولّد من الفن. لهذا

(*) يشير اللفظ المستعمل (Callistique) في أصله الاغريقي إلى الجميل (callos)، وطلب منه تعيين «علم الجميل».

سنحتفظ بلفظ جمالية، لا لأن فائدة اللفظ محدودة، وإنما لأنه توطن في اللغة السارية، ما يمكن اعتباره حجّة جدّية لصالح بقائه»[3].

إن هذه التحوطات الخاصة باستعمال لفظ جمالية يمكن أن تبدو غريبة من أحد مؤسسي السبيل المنهجي الذي يحمل هذا الاسم، إلا أنها تظهر أيضا أن المشكلة الأساسية لا تتصل باللفظ، بل بما يعيّنه، وبمضمونه. والمهم عند هيغل، وحيث يقف في «المنطلق»، هو مفهوم الفن نفسه. وهو يتابع: «إن هذا النمط في التعليل لا يذهب أبعد من النتائج السطحية تماما في المسألة التي تعنينا: وهي مفهوم الفن»[4].

كيف تم التوصل إلى هذا المفهوم الموحد، إلى لفظ «الفن» هذا، البديهي في معناه الساري لدرجة أننا ننسى أصوله؟

علينا أن نبدأ من جديد من النهضة.

من «الشعر نظير التصوير» إلى «لاووكون» ليسينغ

أللتصوير أن يكون مثل شعر صامت، والقصيدة مثل لوحة ناطقة؟

إن هاتين المسألتين، الموصولتين، تختصران الجدل الطويل حول العبارة اللاتينية الشهيرة (Ut pictura poesis)، «الشعر نظير التصوير»، وهي العقيدة الفعلية الناشطة منذ النهضة حتى ليسينغ، في هذا الشكل على الأقل. والبداية كانت مع الشاعر اللاتيني، في القرن

---

(3) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch (Paris: Aubier; édition Montaigne, 1994), pp. 17-18.

(4) المصدر نفسه.

الأول قبل المسيح، هوراس، صديق فرجيل (Virgile) والذي رعاه ميسان (Mécène)، وكانت البداية مع جملته: «الشعر نظير التصوير». بكلام أوضح، إن الإبداع الشعري يمتلك سلطة وصف، وإيحاء، وتمثيل صوري، لا تقل قوة عن سلطة التصوير. ويسعنا بالتالي فهم كيف أن هوراس، مؤلف **الرسائل** (*Epitres*) و**الهجائيات** (*Satires*)، يستطيع الادّعاء عن حق، مثل صديقه فرجيل، مؤلف القصيدة الملحمية الكبرى «**الإنيادة**» (*Enéide*)، بأنه مساو لمصوري زمانه.

إن مسألة التساوق: شعر/ تصوير، وتصوير/ شعر، ليست إذاً تامة، لأنه يعود إلى الشعر أن يحاكي التصوير، لا العكس. غير أن مصوري النهضة قلبوا معنى المقارنة: التصوير نظير الشعر. لنذكر بالهدف: في زمن يتخلى فيه «الفنانون» المصورون عن رتبة الحرفيين، وينتقل فيه التصوير إلى مصاف نشاط حر، ثقافي، بل حتى علمي، كان من المهم أن نسبغ على التصوير عبارات الشرف. ولنا ألا ننسى أن الإجادة البلاغية والشعر يحتلان، في هذا العهد، رأس قائمة الفنون الحرة، مثلهما، في القرون الوسطى، مثل القواعد، والبلاغة، والجدل، أي فنون اللغة. أما ليوناردو دافينشي فقد أسقط المقارنة، في كتابه **مبحث في التصوير**[5] (*Traité de la peinture*)، إذ أقام تراتبيةً لصالح التمثيل التصويري، مشدداً على ارتفاع مكانة التصوير المطلقة بالنسبة إلى الموسيقى والنحت: «مثلما أننا خلصنا إلى القول إن الشعر يتوجه مبدئياً إلى ذكاء العميان، والتصوير إلى ذكاء الصم، فإننا نولي أهمية أكبر إلى التصوير بالمقارنة مع الشعر، إذ إنه يعمل في خدمة معنى أفضل وأكثر شرفاً. وهذا الشرف قيمته ثلاثة أضعاف من ذلك الذي للحواس الأخرى،

---

(5) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel (Paris: Berger-Levrault, 1987).

طالما أن فقدان حاسة السمع والشم واللمس كان مطلوباً أكثر من حاسة النظر (. . .). لا يمكن تسمية الموسيقى إلا بوصفها أخت التصوير، طالما أنها خاضعة للسمع، وهي حاسة أدنى من النظر (. . .). وأنا لا أجد بين التصوير والنحت سوى هذا الفارق: يعمل النحات على أعماله الفنية بمجهود جسدي أكبر من الذي يحتاجه التصوير، ويعمل المصور على أعماله الفنية بمجهود ثقافي أكبر». ولم يتأخر دافينشي عن تقديم مقدراته المتعددة في جميع الفنون مثل ضمانة لعدم تحيزه بين الفنون.

لم يحتفظ العهد الكلاسيكي بفكرة تراتبية للفنون، حتى لو كان صحيحاً أن كولبير أظهر في أكثر من مناسبة ميله إلى التصوير التاريخي، أشرف الفنون. وإذا كان يبدو طبيعياً، على سبيل المثال، أن لفظ الفن، في العبارة التي استعملها دو بوس، الفن والشعر، يشير بشكل بديهي إلى التصوير تحديداً، وليس إلى غيره أبداً. بالمقابل، فإن لفظَ الفن، الواردَ في بيت شهير لبوالو، والقادر على محاكاة الأفاعي والوحوش الكريهة، يشير حتماً إلى الشعر. هذا الاستعمال للفظ فن يخص هذا العهد. وهناك، في الواقع، أفضلية محدودة لصالح التصوير. وبما أن للتصوير هيمنةً على غيره من الفنون، عائدةً إلى نصابه السياسي والمؤسساتي نفسه، فإنه لا يخشى شيئاً، ومن أي كان. هذا ما يفسر كيف أن القرن السابع عشر اختار الإبقاء على تقابل حذر بين فنون اللغة وفنون الصورة. وفي نهاية المطاف، فإن إنشاد مدائح للملك العظيم، أو تصوير فضائله، يمكن له أن يتحقق أيضاً بسعادة مساوية، حين يكون الشاعر مثل بوالو، والمصوِّر مثل لو بران، والنحّات مثل كواسيفوكس (Coysevox)، والموسيقي مثل لولي (Lully)، وهم كلهم خاضعون صراحةً للمبدأ عينه: محاكاة الطبيعة. ووجدت الفنون معادلاً لذلك: «الفنون الجميلة»، ومؤسسةً للاستقبال: «أكاديمية الفنون الجميلة»، حتى لو كانت هذه لا تحمل بعد هذا الاسم.

إن كتاب شارل باتو، **الفنون الجميلة حسب مبدإ واحد**، لا يعالج أبداً «التصوير نظير الشعر». وباتو يلجأ غالباً إلى استعمال لفظ الفنون، أو الفنون الجميلة في صورة غير نسقية، وهي: الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والرقص. ما هو مهم أنه يخص هذه التسميات كلها بغاية واحدة: محاكاة الطبيعة، ولاسيما الطبيعة الجميلة. لا يجلب تذكر القواعد الكلاسيكية أي جديد. في الظاهر على الأقل، لأن هذه المحاكاة خاضعة هي نفسها لمحدد إلزامي: أن تثير الإعجاب، وأن تحرك العواطف، وأن تؤثر في النفوس. أما وسيلة إحداث هذه المتعة فهي الذوق: حب النفس. إن الذوق «معمول فقط، حسب باتو، للتمتع»، وهو «متولّه بكل ما يجلب له أي شعور لطيف». لنتذكر أن العبقرية، بالنسبة إلى باتو، هي التي تحسن خلق العلاقات الجديدة مع الطبيعة وتمثيلها. والطبيعة الجميلة هي، إذاً، الطبيعة التي جرى تحويلها بواسطة العبقرية، وهي التي ترضي ذوقنا، ولها بالتالي أن تكون ماثلة في جميع الفنون، على ما يشدد باتو، من دون أن تكون هناك حاجة إلى مقارنة أو تدبير تراتبية لأي واحد من الفنون. لا يوجد، من جهة، الجسم والمشاعر والصورة، ومن الجهة الأخرى، الفكر والأفكار واللغة. لكل من هذه الأجزاء، الفن ملزم بإعطاء مقادير رفيعة من القوة والأناقة، ما يجعلها فريدة، وما يظهرها جديدة. بات لفظ فن يكتب في صيغة المفرد! أما عند باتّو، فإن اللفظ يرد عدة مرات، لإظهار أن الفن ملازم لكل زمان، ولجميع الأمكنة، إلا أنه لا يوجد إلا بما يميّزه عن الطبيعة.

عرف كتاب باتو نجاحاً تلقائياً ودائماً، عند ديدرو تحديداً، والأخوين شليغل، وكَنْت وهيغل. وما احتفظوا به من هذا المؤلف هو مفهومه تحديداً للعبقرية، ونقده غير المباشر للعقلانية الكلاسيكية.

غير أن هؤلاء المعلقين كلهم، المعاصرين لبومغارتن، تأثروا، من دون شك، بهذه الطريقة التي ختم بها - وإن مؤقتاً - هذه الجدالات حول أن «التصوير نظير الشعر».

غير أن التاريخ نسب هذا الفضل إلى كتاب غ. إ. ليسينغ (Gotthold Ephraîm Lessing)، (1729 - 1781)، **لاووكوون، عن حدود التصوير والشعر** (*Laocoon, sur les frontières de la peinture et de la poésie*) (1766)[6]، إذ وضع حداً نهائياً للمقارنة بين الفنون. إن المجموعة النحتية العريقة، الموسومة **لاووكون** (في القرن الأول قبل المسيح)، المعروضة في الفاتيكان، تروي فصلاً من تاريخ لاووكون، وهو ابن بريام (Priam) وهيكون (Hécune)، الذي قضى مختنقاً مع أولاده بواسطة أفعيين رهيبتين. يعود هذا العمل الفني إلى النحاتين أجيساندر (Agésandre) وأتينودور (Athénodore) وبوليدور (Polydore)، حسب المؤرخ بلين (Pline)، وتم اكتشافه في العام 1506، وإهداؤه إلى البابا جول الثاني (Jules 2). أما استعمالنا للفظ «يروي» فلم يأت بعامل الصدفة. ماذا تروي هذه المنحوتة؟ أهو رجل يصرخ من الألم، إذ هو ضحية حيوانات متوحشة؟ غير أن فم لاووكون يكاد أن يكون فاغراً. وليسينغ لم يستغرب مثل هذا الأمر، بدليل أنه قال: «تصوروا لاووكون فاغر الفم، واحكموا عليه. دعوه يصرخ وسترون حاصل عملكم». أما تفسير ليسينغ فهو التالي: إن فماً فاغراً، في النحت، فجوة ليس إلا، وتحدث أثراً منفراً، ومقزّزاً للنفس. وفي التصوير تتحول الفجوة إلى لطخة منفرة: «التصوير، كوسيلة للمحاكاة، يقوى على إظهار البشاعة: التصوير كفن لن يقوى

---

(6) Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, trad. J.-F. Groulier (Paris: Hermann, 1990).

على ذلك أبداً». تروي لاووكون، إذاً، الألم، ليس وفق طريقة شاعر راو لفصل الحيوانات الكريهة، ولكنها ترويها متقيّدة بالقوانين الخصوصية لفن النحت، على أن الجمال هو أول هذه القوانين.

يشدد ليسينغ، بهذه الطريقة، على الطابع الخصوصي لكل نمط تعبير. إنه يفرط في تمييز التصوير، بالطبع، وفي جعله يرتقي وحده إلى مصاف الجمال المطلق، بخلاف ما قال به معاصره ونكلمان (Winckelmann)، الذي كان مقتنعاً ـ على العكس من ذلك ـ بأن النحت وحده، النحت الإغريقي تحديداً، يبلغ الجمال الجامع. غير أن الأساس لا يتعيّن في هذه التراتبية. والفصل الجذري بين الفنون، في عهد الجمالية الناشئة، يفتح ميداناً للبحث، كان مغلقاً حتى تاريخه: إن القطيعة مع أن «التصوير نظير الشعر» (*L'ut pictura poesis*)، والحدود المرسومة في صورة دقيقة بين الفنون التشكيلية والأدب، تعني استقلال كل فن، وهو إلى ذلك حرّ في أن يكون عرضة لابتكارات شكلية، ولخلق قواعده الخاصة، ولانتهاك مبدإ المحاكاة، من دون أن يطلق أي فن مجاور له صفارة الإنذار. ليس التصوير محاكاة وحسب، إنه «فن»، على ما يقول ليسينغ، وما يناسبه يناسب أيضاً الفنون الأخرى. وإذا كان التصوير يتفلّت من إلزامية الوصف والقص، فهذا يعني أيضاً أن اللغة لم تعد موظفةً لخدمة النماذج الصورية.

هناك انفكاك، إذاً. ولعله الأكثر حسماً من دون شك، حيث أن الفن بدأ يتصور إمكان تباعده، بل انقطاع الصلة التي كانت تلزمه بخدمة نموذجه، أي الطبيعة.

إن فكرة علاقة بين الفنون ستبصر النور من جديد، في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين. إلا أن طرحها لا يعني بأي حال إعادة العمل بأن «التصوير نظير الشعر»، بل سيتم البحث، بالمقابل، عن توافقات، على سبيل المثال، بين الأصوات والألوان، أي عن

تشابهات بنيوية بين أعمال من فنون مختلفة. يأخذنا التفكير طبعاً إلى قصيدة رامبو(*) (Rimbaud)، وإلى ظواهر الاستماع الملوّن، بل أيضاً إلى التقابلات بين الفنون التي وجد بودلير (Baudelaire) أنها موافقة لخصوصية كل فن. إن الحلم بعمل فني كلي (*Gesamtkunstwerk*)، والعزيز على فاغنر (Wagner)، سيشد انتباه المؤلف الموسيقي ألكسندر سكريابين (Alexander Scriabine)، في مطلع القرن العشرين.

سيجهد إيتيان سوريو (Etienne Souriau)، في إبراز «عناصر من الجمالية المقارنة»، حسبما هو عليه العنوان الفرعي لكتابه المنشور في العام 1947، **التبادل بين الفنون**[7] (*La Correspondance des arts*)، حيث المقارنة لا تصيب الأعمال الفنية نفسها، بل التشابهات بين الطرق الإبداعية المختلفة، أو البنيانية لكل فن، حسب تعبير سوريو.

أما الجدل الذي افتتحته أطروحات ليسينغ، فقد وجد تتمته مؤخراً في فكرة بعض أنصار الحداثة الفنية: التأكيد على أن جميع الفنون، وتحديداً التصوير والنحت والعمارة، لن تقوى على التطور، إلا إذا ظلت داخل حدود وسيطها الخصوصي، على ما قال كليمان غرينبرغ (Clement Greenberg) (1909 ـ 1994)، محدداً الشرط اللازم لاستقلاليتها.

إن الفيلسوف والجمالي الألماني ت. أدورنو يعتقد أن تلاقي الفنون ـ الموسيقى والتصوير، على سبيل المثال ـ يشكل السمة الأساسية للفن الحديث، منذ مطالع القرن العشرين حتى الخمسينيات منه. وهذه السمة تسمح بتحديد معنى الحداثة الفنية. إلا أن هذه الوحدة ليست ممكنة بالمقابل إلا إذا عرف كل فن تطوره تبعاً لمواده

(*) يشير إلى قصيدة (Voyelles) التي تلاعب بها الشاعر بين اللون وحروف العلة.

(7) Etienne Souriau, *La Correspondance des arts* (Paris: Flammarion, 1947).

ومنطقه الخصوصيين. والحديث عن موسيقى تصويرية، أو عن تصوير موسيقي، لا معنى له: «ما أن يقلد فن فناً آخر، يبتعد عنه، نظراً إلى أنه يتجاهل بذلك مواده الخاصة». ليس هناك من تناقض في هذا. ووحدة الفن الحديث تستند إلى قاسم مشترك بين الفنون كلها: لغة خصوصية، تجمع بين التعبير والبناء، إلا أنها غير اللغة السارية. هذه اللغة تستعير عناصر من الواقع، وتعيد تأليفها من جديد لإظهار كيف أن الفن الحديث يعتمد على مسافة نقدية من هذا الواقع. يذكر أدورنو، على سبيل المثال، لوحة **غرنيكا** (Guernica) لـ بيكاسو، التي أعادت تأليف حقيقة واقعة تاريخية، من أجل التنديد بها، إذ تستجمع اللوحة فوق بعضها البعض شظايا - صادمة من الوجوه الإنسانية والحيوانات. هذا ما قام به بدوره المؤلف الموسيقي أرنولد شونبرغ، الذي أعاد تفكيك التناغم التقليدي بين الأصوات، لكي يزيد من تعبيريتها، بفضل ترتيب غير معهود لمقام له 12 درجة موسيقية. يتحقق الجمهور، عند الاستماع إلى عمله الموسيقي **الناجي من فرصوفيا** (*Un Survivant de Varsovie*) (1947)، من أنه يستمع إلى أصوات نشاز: إنها تعبّر واقعا عن عدم توافقات في عالم معطوب بفعل البربرية النازية.

إن مبدأ التأليف - الانفكاك، والبناء - التقويض، للشكل الفني التقليدي، لتعزيز تعبيريته، يمكن الوقوع عليه في الفنون الأخرى، سواء أكانت النحت، أم الأدب، أم السينما، أم التصوير الفوتوغرافي. إنه المبدأ في أساس جمالية جديدة، كما يشدد على الاستقلالية الجذرية لفن حديث معارض في صورة قوية للواقع.

هناك تياران يتواجهان اليوم: تخصصت الفنون إلى درجة قصوى. كما أن ممارسة الفنون تضع قيد العمل تقنيات وسبلاً عملية شديدة التخصص، ونتحقق من أن الفنانين، ذوي الطرق الفنية المختلفة، لا يتلاقون في ما بينهم. إلا أننا نشهد، في صورة مفارقة،

تقاربات، وتعالقات، وتبادلات عاملةً على إزالة الحدود. ويجري هذا كما لو أن الرغبة في إيجاد صلات بين مختلف الممارسات الفنية، وفي تجميع مواد متنافرة، وفي ربط ممارسات فنية بعضها ببعض، هي أقوى من الاهتمام بميدان التخيّل والمحسوس لجهة تصنيفه، وتنظيمه و«إدارته». ألا نكون نحلم بـ «تعددية حسية» تعيد، في نوع من التذكر الإحيائي، الارتباط بفكرة «العمل (الفني) الكلي»، وتعمل جاهدة على إعادة توحيد المدار الجمالي؟

غير أن ظهور الوسائل السمعية - البصرية المتعددة، والتناغمات غير المعهودة بين الصوت والصورة والنص، في عالم افتراضي ذي أبعاد ثلاثة، نقلت المشكلة الكلاسيكية عن التبادلات بين الفنون إلى أبعد مما كان عليه الخلاف حول التقابل بين الفنون أو حول خصوصياتها. غير أن هذا الانتقال حمل معه مخاطر أكيدة. وعقيدة «التصوير نظير الشعر»، هي مثل أطروحات **لاووكون** لليسينغ، ظهرت، في الواقع، وبعد إعادة التفكير فيها بعد وقت، مثل لحظات أسهمت، بشكل أو بآخر، في صورة متناقضة، في انبثاق استقلالية الجمالية، سواء عبر تعزيز الاعتراف بالفنون الجميلة، أو عبر المساعدة في بروز مفهوم جديد للفن. أيمكننا القول نفسه في ما وفّره ظهور الوسائل السمعية - البصرية المتعددة، التي تدرج الفن والجمالية في عالم التواصل وفي النظام الثقافي، وهما ميدانان مقيّدان بصور قوية بإملاءات الاقتصاد والسياسة؟

هذه الشواغل لم تعد، في نهاية القرن الثامن عشر، قيدَ التطارح. إلا أنه كان من الضروري ذكرها من أجل استبيان رسم أوّلي عن الرهان الذي يصاحب ولادة الجمالية، وتحديد موضوعها، أي الفن في علاقته النزاعية مع الطبيعة.

ففي اللحظة نفسها، التي تتأكد فيها فردانية التجربة الجمالية، يُظهر الاعتراف بفنون خصوصية ومستقلة أن المهم، والحالة هذه،

هو الفن نفسه، لا المبادئ، ولا القواعد المتحجرة، ولا التوافقات العائدة إلى أسباب ماورائية، دينية أم أخلاقية. بالمقابل، بقيت الجمالية متصلةً بالفلسفة، وتصبح حتى أحد الميادين المختارة للمعرفة الفلسفية، بل جزءاً عضوياً، كما عند كَنْت وهيغل، من نظام تفكري مجرّد.

ديدرو ونقد الفن

إن الانفكاكات المختلفة عن الوصايات القديمة، وعن العقائد التقليدية، تندرج في نطاق تحرّري واسع من مبدإ السلطة السائد حينها في جميع الميادين. يشارك هذا التحرر في إقامة الاستقلالية الجمالية، وفي استقلالية الفن. يمكننا كذلك قلب هذه النسبة، والقول إن الجمالية والفن يصبحان، في نهاية القرن السابع عشر، حقولاً فسيحة للعمل التحقيقي، المفتوحة على ممارسة النقد.

لنتذكر أن الإنجليز كانوا يصنّفون الجمالية ونظرية الفنون، حسب هيغل، ضمن «النقد» (critic). وهو ما كان له أن يذكّر بالحظ السعيد للفظ «نقد» (Critique) في فرنسا، عند بوالو، في كتابه **أفكار نقدية حول بعض المقاطع عند الخطيب لونجان** (*Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*)، أو عند دو بوس في **أفكار نقدية عن التصوير والشعر** (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، أو عند غيرهم ممن ذكرناهم سابقاً. ولكن كيف يمكن تحديد النقد، هذا اللفظ ـ العماد في النشاطية الثقافية التي عرفت نجاحاً مشهوداً في هذا العهد؟

أن تكون نظرية الفنون والجمالية ـ التي باتت فلسفية ـ مرادفةً للنقد، فهو في حد ذاته مؤشر مهم. غير أن النقد جنس أدبي أيضاً، ولا تلبث قواعده أن تتحدد، وهو أيضاً حالة فكرية، أو ـ إذا فضلنا ذلك ـ

وضعية لا تلبث أن تتعمم، وتفيض حتى عن ميدان الفنون. أخيراً، إن النقد هو أكثر من سلوك بعينه، إذ هو طريقة في التفكير الفلسفي الذي يخضع الظروف، التي تتبلور فيها المعارف، لامتحانات العقل. هذا المعنى الأخير يمكن الوقوع عليه عند كَنْت تحديداً. هل هناك صلة بين هذه التعيينات المختلفة لهذا اللفظ؟ وهل تعني شيئاً آخر غير الهويَّة البسيطة للفظ «نقد»؟ بالطبع، إلا أن هذا يتطلب إظهار ذلك.

«إن لوحةً معروضةً تولّد في نفس متلقيها ما يحدثه كتاب في نفس قارئه من انفعال. إنها عمل يتم تقديمه فوق المسرح: لكل الحق في إبداء حكمه فيها». هذه الملاحظة، التي تعود إلى لا فون دو سانت يان[8] (La Font de Saint Yenne)، تكشف الحالة الفكرية الجديدة التي تسيطر على الحياة الفنية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ومع بروز الطابع التجاري للفن، ومع اتساع السوق، وجب الحديث أيضاً عن ظهور جمهور يتعدى نطاق هواة الفن المتنورين. والمتحف، والحفل الموسيقي، والمسرح، تفتح أبوابها، بينما كانت الصالونات تجذب إليها نقاد فن محترفين، يؤدون دور الوسيط اللازم بين هواة الفن الموسميين والعارفين في الفن وغيره، فضلاً عن الجمهور العريض. يسجل إدموند بورك (Edmund Burke) في العام 1757: «لن يكون في إمكان الفن أبداً أن يقدم القواعد التي تجعل منه فناً». أي بكلام آخر، وجب البحث عن القواعد خارج المدار الفني، قرب المغمورين غير الضالعين في الفن، الذين يشهد ذوقهم على قيمة الشيء الفني، والذين ما عادوا يتأخرون عن إبداء

---

(8) نجهل تقريباً كل شيء عن حياته، ما عدا مؤلفه المنشور في العام 1746 في لاهاي، ومما نعرفه عنه أيضاً العدائية التي لحقت به من «الأكاديمية» بعد نشره لكتابه: ***Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au louvre le mois d'août 1746.***

حكمهم الجمالي، وباسمهم الشخصي. لا فون دو سانت يان هو أحد هؤلاء: إنه من المتنورين، غير الضالعين في الفن، الذين يصدر ذوقهم عن أحكام هي غير التي للقوانين الأكاديمية. ولم يعد الجدل يواجه، منذ هذا الوقت، دعاة العقل مع أنصار الشعور، فمثل هذا الخلاف بات خارج التداول. أصبح الرهان الفعلي ينعقد بين الفنانين ومن يحكمون عليهم، أي النقاد المحترفين، من جهة، وهذا الجمهور، من جهة أخرى، الذي تصدر عنه أحكام ذوقية، وهو الذوق الذي يدّعي هؤلاء النقاد أنهم يتولون تربيته. لقد مضى بعيداً الزمن الذي كان فيه كولبير يفتتح صالون الأكاديمية من أجل تمجيد الملك ـ الشمس تحديداً وحصراً.

أن يتم الاعتراف لكل واحد بأهليّته في الحكم، وبحقه في التعبير عن حكمه، فهذا ما لا يمكن اعتباره فقط ردة فعل معادية للأكاديمية، ذلك أن هناك عدداً من المفكرين، مثل ديدرو، بعد لا فون دو سانت يان، فهموا معنى لفظ «نقد»، بالعودة إلى معناه المعروف في أثينا العريقة: ممارسة النقد مثل حق للشعب ـ وهو ضامن «الديمقراطية» ـ في التعبير الحر. وقد جرى الاعتراف، في عهد أفلاطون وأرسطو، بأن كل إنسان، مالكٍ لحد أدنى من المعرفة ـ أي «الثقافة العامة»، كما نقول اليوم، مؤهل لإصدار حكم نقدي على الأشياء كلها، وللتمييز بين الجيد والسيئ، بين الخير والشر، بين الجميل والبشع. ونحن نعرف المكانة التي خص بها أفلاطون التربية: في استطاعة الفرد المربّي الحكم بصورة شرعية. هذا المَكسب يصلح، عند أفلاطون، كمعيار في التمييز. وفي اليونانية، تشتق الألفاظ الآتية: «حَكَمَ»، «مَيّزَ» و«معيار» من الجذر اللغوي نفسه (Krinein). ولا يمكن اعتبار النقد خصيصة بالخبراء والعارفين وحدهم، بل هو شأن الجميع الذين يتوقون إلى المعرفة والحكمة. إلا أن هذه السلطة في إصدار الحكم

تنطبق على جميع الميادين: على الخير، والعادل، والحقيقي، والحب، والفن، وعلى شؤون المدينة أيضاً. كما أن سقراط، الذي كلّفه أفلاطون بإدارة الحوارات مع محاوريه، يعالج كل ما هو لازم لمعرفة الرجل الصالح في يونان القرن الخامس قبل المسيح. في البداية، ينتبه هؤلاء المحاورون ـ وكان أفلاطون قد رسمهم في الغالب في هيئة سفسطائيين عنيدين ـ إلى واقع جهلهم، ويشرعون، عندها، في التعلم، سواء أكان ذلك في الفن، أم في الأخلاق، أم في السياسة، أم في الفلسفة. ولن ينتهي الواحد منهم إلى أن يكون فيلسوفاً، صديقاً للحكمة، إلا الذي يتوصل إلى إقامة مسار لإبداء الحكم النقدي، أياً كان السبيل الاختصاصي المقصود بذلك. النقد موحد، إذاً، وهو مرادف للفلسفة. كان لا فون دو سانت يان على حق إذاً، إذ أحال على الدور الذي أدّاه النقد في العصور الغابرة. والجمهور المتنوّر في القرن الثامن عشر هو الذي يحصّل بكيفية نقدية ما يعلمه إياه الفلاسفة، والفنانون والكتاب.

بعد أربعين سنة على صدور كتاب **أفكار نقدية عن التصوير والشعر** (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، واثني عشر عاماً على **أفكار** (*Réflexions*) لا فون دو سانت يان، يكتب ديدرو **الصالون** (*Salon*) الأول (1759)، ثم يتبعه بثمانية أخرى، حتى العام 1781، ما ناسبَ المعارض التي كانت تنعقد كل سنتين، وتخصصها الأكاديمية للمصورين والنحاتين المعاصرين. ولقد وجد التاريخ بعد وقت، وعن حق، في ديدرو مؤسس جنس أدبي جديد، وهو النقد الفني بشكله الحديث. وسيكون من السهل، بطبيعة الحال، إظهار أن عمل ديدرو يتعدّى الممارسة الأدبية. سبق أن قلنا إن الحَكم على الفن، الهاوي المتنور الذي يجيز لنفسه الحكم على أعمال الآخرين، يتمأسس، ويجد رتبته معززةً: الناقد الفني محترف.

إلا أنه إذا كان يحكم على أعمال معاصريه، فإنه ليس بالقاضي، بل إن وظيفته تربوية، وتتعيّن في تربية الجاهل، في منح كل واحد منهم قسماً من الامتياز المخصص سابقاً للمتأدبين، والأرستقراطيين، والأغنياء البورجوازيين، والفنانين أنفسهم. وما تم إبداعه هو أكثر من جنس أدبي، إذ هو فضاء عمومي مناسب لتوسع الحضور. إن النقد الفني يتعدى النطاق الفني حصرياً، وما عاد يتذبذب بين التعبير عن الذوق الفردي وبين البحث عن معايير ملزمة بالدفاع عن مبدأ الأمانة للطبيعة. ومعايير ديدرو شخصية للغاية، وجرى التشديد عليها لكي لا تنحصر في الوصف وحده. إن عمليتي الحُكم والتقويم تحددان شروط التجربة الجمالية: لهما أن يصدما، أن يستثيرا ردات فعل لدى القارئ، كما للتصوير أن يستثير الحالات الآتية: التأثير، الإعجاب، الاختلاج، التشكي، البكاء، الارتجاف، على ما يدقق ديدرو. إلى هذا، ما كان هذا النقد يكتب في أبيات، بل بالنثر، وفي لغة متاحة للجميع. ومن البديهي القول، على أي حال، إنه يجب النظر إلى هذا النقد بعين الجد، وأن على النقد أن يقدّم نفسه إلى الجمهور مثل عمل أدبي. ولا يتم انتقاد إلا ما هو جدير بالنقد، بالطبع، وإذا كان بعض الأعمال استوجب نقداً فإن ذلك يتوجّب أن يكون بنوعية جيدة.

ما هو مهم في دور الناقد الفني هذا، وفي وظيفة النقد هذه، هو في نهاية المطاف فضاء الحرية الذي ولّده هذا النقد إذ أقام مكاناً للنقاش. في هذا نقترب كثيراً من المعنى الساري للنقد، بما فيه الطابع التبخيسي الذي له أحياناً. حين أجيز لنفسي الحق في النقد، فقد يأتي ذلك سلبياً، سواء للتعريض أو للحكم المبرم، وقد يحصل أنني أخطئ في الحكم. لكن الأساس هو أنني أقر بشكل ضمني للآخر بحق مماثل له، سواء إذا وافق أو اعترض على ما ذهبت إليه. يكتب ديدرو مثلما يشعر، وفق أقواله، غير أنه في الوقت نفسه يترك

لكل واحد أن يصوغ حكماً مختلفاً عن حكمه الناقد، بل قد ينتقده هو نفسه بصفته ناقداً.

إلى ذلك، كان ديدرو يعرف، بصفته فيلسوفاً متنوراً، أن رهان النقد الفني كان يتعدى المدار الفني. ويشمل هذا الرهان **تربية الإنسان الجمالية** (*Education esthétique de l'homme*) ـ وهو عنوان أحد المؤلفات القادمة لفريدريك فون شليغل، صديق غوته ـ وكيف للإنسان أن يندرج عقلياً وثقافياً في المجتمع. ليست صالونات ديدرو، إذاً، لعبةً أدبية، ولا مجرّد نزوة عند فيلسوف، ولا بدلاً عن موهبة فنية مجهضة، وإنما تشكل مكاناً يتم فيه، بواسطة الفن، تجريب استقلالية تفكير نقدي أياً كان موضوعه: الفن، المجتمع، السياسة.

ولقد توقف مؤخراً الكاتب والفيلسوف جان ستاروبينسكي (Jean Starobinski) عند قيمة ما كتبه ديدرو في **صالوناته**: «إذا كان صحيحاً أن النقد الفني تأكد للمرة الأولى في **صالونات** (*Salons*) ديدرو، فإنه يتوجب القبول بأن مجيء هذا النقد لم يتأت، في المقام الأول، من إخضاعه الأعمال الفنية المعروضة للامتحان والحكم، وإنما من قابليته على بسط عالم من الأقوال والتفكير، ما يقع أبعدَ من مجموعات الإنتاجات الفنية المصورة والمنحوتة، التي كان للنقد أن يقدّم عرضاً عنها»[9].

طبعاً جرى انتقاد طريقة ديدرو في النقد، إذ تتقيّد بتصور للتصوير شديد الأكاديمية، وتظهر تعلقا مفرطاً بالجمال المثالي، وتتعامل مع الفن في كيفية أخلاقية. إلا أنه سيكون من الخطأ التعرّض لديدرو لأنه كان شاهداً على تناقضات عصره. ذلك أننا نجد

(9) Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres; suivi de le sacrifice en rêve* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1991), p. 62.

أيضاً هذه التناقضات المتشابهة عند عدد من معاصريه، سواء عند ونكلمان أو ليسينغ. وونكلمان، مؤسس تاريخ الفن في شكله المعاصر، ألم يشرّع على المستوى النظري العودة إلى العراقة؟ وليسينغ، ألم يكن مشبعا بفكر الكلاسيكية الصورية؟

لا شيء يسمح، واقعاً، باستبيان أي أثر للفكر الأفلاطوني على ديدرو. وحين يمسك العبقري بالجمال المثالي، يتحول هذا الجمال إلى شيء «هائل، بري ومتوحش»، على ما قال عن الشعر، ولننتبه إلى أنه يستعمل لذلك صفات مستعملة خصوصاً لتمييز السامي عن غيره، وفق طريقة بورك وكَنْت، أكثر منها للتعريف بمثال الجمال. هل يكون استشعر في ذلك ـ بعيدا عن سيطرة نظرية الجمال المثالي والموضوعي، والمعيّن في إنتاجات بعينها، والتي باتت مهددة ـ بوجود مناطق لامتناهية من السامي تهدد كل رغبة في التمثيل؟

أما عن النموذج المثالي فإنه يبقى نسبياً، بدل أن يحيل على مثال: «نموذج مثالي، خط حقيقي غير تقليدي يكاد أن يتداعى مع ظهور العبقري الذي يشكل، خلال وقت ما، الفكرَ، والطابع، والذوق، التي للأعمال الفنية عند أحد الشعوب، وأحد العصور، وإحدى المدارس، خط حقيقي يتمثله خصوصاً العبقري، وبدقة متناهية، تبعاً للمناخ، والحكم، والقوانين، والظروف التي تمكّن هذا العبقري من أن يولد»، على ما يوضح ديدرو في **صالون** (*Salon*) العام 1767.

يُحمّل ديدرو حكم الذوق مضموناً محسوساً، مميّزاً التخيّل والحماس والشهوة عن التعريفات المجردة، وهو يخطئ في ذلك أحياناً. وقد اتخذ، في سجالات عديدة، مواقف قريبة من مناصري موسيقى الإيطاليين، وفضّل البراعة الموسيقية الخفيفة في العمل

الموسيقي **بل كانتو**(*) (*Bel Canto*) على موسيقى غلوك (Gluck) (1714 ـ 1787). وخيارات ديدرو هذه تدعو إلى التعجب: فقد اختار، في واقع الحال، نيكولو بيتشيني (Nicolo Piccini) (1728 ـ 1800)، وتقاليد «أوبرا بوفا»(**) (Opera buffa)، بدل تجديدات وابتكارات مؤلف **أورفي** (*Orphée*) الموسيقي. وهو يظن في ذلك أنه يعترض على التشدد الماثل في عمل رامو (Rameau)، مختاراً المنحى الطبيعي في موسيقاه، فيما يتحقق الدارس من أن البساطة والانفعال والرغبة تظهر أكثر في أعمال الموسيقيين الألمان(10). إن مثل هذا الخيار قابل للمناقشة. بالمقابل، فإن تحية ديدرو إلى ج. فيرنيه (J. Vernet)، ولا تور (La Tour)، وشاردان (Chardin)، وفراغونار (Fragonard)، ما عادت محل تجاذب. وإن كان هذا حمل معه بعض الظلم أحياناً: غروز (Greuse) هو رجل ديدرو المفضل، بالتساوي مع تينيه (Téniers)، الذي يفضله على واتو (Watteau). أما الاستعانة بعيني كروز، في تصويره، من أجل رؤية أفضل للطبيعة، وإدراك الحقيقة، حقيقته هو ـ لو أمكن استعمال هذا التعبير ـ فكانت عقيدته الجمالية، أكثر من الحديث عن اللّوان وفق طريقة روجيه دو بيل، وعما يحسن عمله، ولاسيما لون الرغبة: «هل يبقى لون المرأة هو ذاته، بينما هي في انتظار لذتها، وبينما هي بين

(*) لفظ إيطالي شائع في الفرنسية وغيرها للدلالة على نوع موسيقي جميل النغمات، بل عذبها.

(**) لفظ إيطالي شائع في الفرنسية وغيرها للدلالة على نوع في الأوبرا معروف بالهزلية.

(10) وجب الانتباه إلى أن هذا السجال لم يؤثر أبداً في خيارات فولتير، الذي حافظ على هدوئه وسط هذه الاختلافات، متمسكاً بالجمالية الفردانية التي كانت في طور تشكلها الأول: «أستمعُ إليهم يصرخون: لولي (Lulli)، كامبرا (Campra)، رامو، بوفون (Bouffon) أأنتم إلى جانب فرنسا أم إلى جانب إيطاليا؟ أما أنا فإلى جانب متعتي».

ذراعي اللذة، وبينما هي خارجة منها؟ أوه! يا صديقي، أي فن هو فن التصوير!».

فديدرو عقل موسوعي، حسب غريم (Grimm)، وعقل كوني، حسب روسو، ويجسد فيلسوف الأنوار، مقتنعاً، مثل كَنْت، بأنها وحدها القادرة على جعل الإنسان متمكناً مما يقوم به، وعلى توجيهه صوب طريق التحرر. إلا أن هذا العقلاني المتنور ينبئ بظهور عقل مخالف ومتمرد. إن الممهّدين للعهد الرومنسي من الألمان ما أخطأوا في هذا النطاق: إن غوته (1749 ـ 1832)، تحديداً، الذي يترجم ويضع ملاحظات، في العام 1799، على فصلين من **مباحث عن التصوير**[11] (*Essais sur la peinture*)، ويقرر، في العام 1804، بدعوة من شيلر، ترجمة **ابن أخي رامو** (*Le Neveu de Rameau*)، ما شكل قنبلةً حقيقية، على ما يقول. سيعود هيغل بدوره إلى هذه القنبلة، مستلهماً إياها في كتابه **فنومينولوجيا الروح** (*Phénoménologie de l'esprit*)، كما سيبدي الرومنسي فريدريك فون شليغل (Friedrich von Schlegel) (1772 ـ 1829)، حماسةً لكتاب ديدرو **جاك القدري** (*Jacques le fataliste*)، ناظراً إليه مثل عمل فني حقيقي.

إلا أنه من الأكيد أيضاً أن هذا الإعجاب الألماني اللافت تصاحبه بعض التحفظات: ألم يتنازل ديدرو، المدافع عن النزعة الطبيعية، والمعادي للنزعة الأكاديمية كما للنزعة التصنعية، لمحاكاة الطبيعة كثيراً؟ يتساءل غوته. أما المحاكاة، التي للفن أن يتقيّد بها، أليست محاكاة الفن نفسه أكثر منها محاكاة الطبيعة؟ ألا يكتفي العمل الفني بنفسه؟ أيحتاج إلى نظرية جمالية لكي تتكفل به؟ غير أن هذه الاعتراضات اللاحقة على موت ديدرو ـ مات في العام 1784 ـ تأتي

(11) Denis Diderot, *Essais sur la peinture, salons* (Paris: Hermann, 1984).

بعد وقت: يستفيد التفكير الجمالي مما كتبه صاحب **الصالونات** (*Salons*).

هذه السطور القليلة المخصصة لديدرو لا تدّعي حكماً أنه كان الممثل الوحيد للتيارات الفنية والجمالية، التي تتشكل في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. إلا أنه يمكننا القول، من دون أي مبالغة، إن إنتاجه الشخصي، وهذا العمل الموسوعي الجماعي الهائل الذي دافع عنه طوال حياته، أي **الموسوعة** (*Encyclopédie*)، تشكل انعطافة أساسية في هذا العصر في الميدان الذي يعنينا.

بومغارتن و«العلوم الجميلة»

هذه الحقبة هي التي شهدت نشأة، لا الجمالية كنهج اختصاصي مستقل، بل الأنظمة الفلسفية الأولى، التي أدخلت الجمالية في تطورها. كل شيء يجري كما لو أن تحديد ميدان مخصص للفن ونظرية الفن يسمح، بالفعل نفسه، بإدراك مزيد للحدود التي باتت مقرَّرة للقطاعات الأخرى، سواء للماورائيات، أو المعارف أو العلم.

غير أن سؤالاً يطرح على إثر هذا: ألا تكون الجمالية ـ وقد أبصرت النور ـ قد عرفت الموت قبل ذلك؟ ألم تخلف للخلود سوى اسم معموديتها؟ هذا التساؤل، الذي يرد في صورة مفارقة، قد يبدو للبعض استفزازياً، بخاصة بعد العروض المطولة التي جرى تقديمها أعلاه عن استقلاليتها. إلا أننا سنحاول تبرير هذا، وشرح الأسباب التي دعتنا إلى تقديم جواب إيجابي عن التساؤل.

في ختام مسار الانفكاك والاستقلالية التدريجية للخطاب عن الفن وعن الجميل، يتأكد المسمى جمالية لتعيين نهج محدد. وهذا اللفظ، على الرغم من استثارته لعدد من التحفظات ـ يبدو هيغل متردداً منه ـ

سيصبح معتمداً من المفكرين، وستندرج الجمالية في نظام التخصصات الفلسفية، مثل المنطق، على سبيل المثال، والفيزياء والأخلاق.

هذا ما قاد تفكير بومغارتن على الأقل، منذ البداية، وهو تصور **علم للجميل** (*Kunstwissenschaft*). كما يتحدث أيضاً عما يمكن ترجمته بـ **العلوم الجميلة** (*schöne Wissenschaften*). إنه يعرف أن هذه العلوم الجميلة ليست متبلورة بعد في عهده، ويتمنى، إذاً، قيام جمالية قادرة على التكفل بميدان الفردانية، بل **الفكر الجميل** (*schönes Denken*)، حسب تعبيره. غير أن نطاق الفردي شاسع للغاية، وضعيف التحديد، ويشتمل على الحساسية، والتخيّل، والشعور، والحماس، والذوق، والسامي، والرغبات، والذاكرة ... إلخ، أي إنه يشتمل، بكلام آخر، على كل ما اجتهد الشعراء، والفلاسفة، والفنانون، في تحديده بواسطة مفاهيم، من دون أن يتوصلوا إلى مقولات واضحة ومتمايزة، عامة، وصالحة للكل، ومطبقة على جميع الأحوال.

إن مقولة الجميل، هي نفسها، اكتسبت معاني متعددة. إما يحيل الجميل، وفق المنظور الأفلاطوني، على مثال، على ماهية، على جميل مثالي أو مطلق، على سبيل المثال، يصعّد بجميع الأنماط التي يتمظهر بها الجمال: السامي، العظيم، الجليل، الرائع ... إلخ. وإما أن الجميل يعيّن قيمة مشتركة في جميع هذه الأنماط.

بومغارتن لا يتناول مشكلة هذه التمايزات، فهو يعتقد ـ وقد تأثر بنظام التناغم المسبوق، الذي بلوره لايبنتز، وبالمنزع النفسي لدى كريستيان وولف[12] (Christian Wolf) ـ بأن الجمال هو ما يثير

---

(12) وهو تلميذ لايبنتز وملازم له (1674-1754)، أثر تأثيراً هائلاً على مفكري زمنه، تحديداً على الموسوعيين، من أمثال دالمبير، وديدرو، أو على كَنْت. إنه من فلاسفة «الأنوار»، وهو بادئ علم النفس، بالمعنى الحديث للكلمة، أي دراسة الإنسان في حاجاته وفي حقوقه. كما أسهمت أعماله إسهاماً كبيراً في بلورة عقيدة حقوق الإنسان والمواطن.

الانفعال. وتتعيّن الجمالية، منذ هذه اللحظة، بأنها الفكر الذي يفكر في الانفعال. أما الفكر الجميل فينشأ من تأمّل الفنون الجميلة، ويسمح باستبيان التناغم السائد في العالم وفي الطبيعة، وبإدراك التمام الإلهي، إذاً، الذي يسود هذا التناغم.

هكذا بات المفهوم مثل التجريد لازمين للمعارف، لأنهما يتعدّيان الغرض الخصوصي، ويفضيان إلى الجميع. هذا ما سبق أن حدث في المنطق، وفي الرياضيات، إلا أنه ما حصل بعد، حتى الآن على الأقل، في نطاق الجمالية الرجراج. ومزية بومغارتن تتحدد تماماً في الرغبة في دفع الجمالية صوب الفلسفة والفردية. ولكن أيعقل، في الوقت نفسه، أن يتم اعتبار الجمالية نوعاً من المعرفة الدنيا، ومكملة للمنطق؟

ولكن ألا يكون مشروع علم الجميل - إذا افترضنا أنه قابل للتحقيق، وهو أمر غير أكيد - متناقضاً؟ ألا يعني هذا إسقاط طابع علمي على الميدان الذي يبقى عصيّاً، بطبيعته، على أي عقلانية. مازلنا نتذكر أن ديكارت تخلى عن قياس الجميل وحسابه. بالإجمال، ألا يعبّر علم الجميل عن نوستالجيا إلى جمال مثالي ذي طابع ماورائي، ما عاد منظّرو الفن في بداية القرن التاسع عشر يولونه أهمية كبرى؟

يمكننا، إذاً، أن نجيب عن السؤال المطروح في البداية: إذا كان لفظ الجمالية بات معتمداً، فإن أياً من نظريات الفن اللاحقة على بومغارتن لن تستعيد أبداً مضمون هذه الأطروحات. والجمالية تتطور باستقلال عما حدّدها، في أصلها، مثل علم للجميل. وكَنْت يعتني، لا بالجمال في ذاته، بل بالذوق، أو بصورة أصح، بالحكم التقويمي المطبق على الجميل الطبيعي كما على الجميل الفني. يتخلّى هيغل عن أي ماورائية للفن لصالح فلسفة الفن المتمركزة على

العمل الفني، وعلى الفن مثل تعبير عن الحقيقة، كما يتخلى عن المثال، الذي ينتشر بشكل ملموس، وبشكل محسوس، في التاريخ. إن منظوره في الجمالية، الموصول بتطور الفن منذ العصور الغابرة حتى العصر الرومنسي، لم يعد متصلاً، لا بمنظور بومغارتن، ولا بمنظور كَنْت.

سنخصص الفصل الأخير من هذا الباب، الموسوم «استقلالية الجمالية الذاتي»، لعرض أطروحات كَنْت وهيغل، وسنشدِّد حينها على قيمتها في النقاش الجمالي المعاصر. وكَنْت مثل هيغل حاضران بقوة بادية، علنياً أو ضمنياً، في التفكير الحالي حول الفن الحديث ومابعد الحديث. وإن الإحالات المتعددة عليهما ليست كتبية وحسب، ولا تعبّر عن نوستالجيا لعصر ذهبي مزعوم للجمالية الفلسفية. والعودة ـ أو الإحالة ـ إلى كَنْت وهيغل، بعد قرنين من المغامرات الفنية المضطربة، تبدو غالباً مثل وسيلة لطرح مناسب لمسألة بقاء الفن في المجتمع المعاصر. وهي مسألة ملحة، بما أنها تضع قيد الرهان، ليس موضوعَ موت الفن وحده، الذي جرى الإعلان عنه غير مرة، وإنما أيضاً نهاية الجمالية، بل الفلسفة نفسها.

وسنختم بتناول المفارقة الهيغلية، وهي أن الجمالية انبنت، ليس في العام 1750، وإنما على أنقاض فن فقد، حوالى العام 1830، في صورة نهائية، حقيقته وحياته. وقد عاشت جمالية هيغل على ذكرى الفن الإغريقي، بعد أن جرى تنصيبه مثل نموذج إعجازي، في الوقت الذي كانت فيه الكلاسيكية المجددة، على إثر ونكلمان وغوته ولويس دايفد (Louis David) خصوصاً، تبتعد عن الفنون الجميلة، بعد أن طردتها الرومنسية، وزاد الشغف بالقرون الوسطى. وفي الوقت الذي يتوصّل فيه التفكير الجمالي إلى توقع بل استباق الثورات الشكلية للطليعة كما للحداثة، فإن فكرة أن اليونان

توصلت إلى بلوغ التمام كانت تستبد بفكر الشعراء والمفكرين، هولدرلين (Hölderlin) وهيغل وماركس (Marx) ونيتشه وفرويد تحديداً. ولكن هل كان هذا الاستيهام اليوناني، الذي عاشه كل واحد منهم على طريقته، يوافق الواقع نفسه؟ إذ إنه في القرن التاسع عشر، عصر الثورة الصناعية، باتت الجمالية مستقلة. والفن كذلك: لم يعد خاضعاً للقواعد المتعالية، بات العمل الفني خاضعاً لمعاييره الخاصة، وما عاد الفن يوافق غير غاياته، بعيداً عن الدين والماورائيات والأخلاق. وما عادت محاكاة الطبيعة تملي شروطها الاستبدادية ـ عدا أن المواضعات تحولت إلى تحديات معرضة لانتهاكات متوالية.

غير أن هذه الاستقلالية غامضة، هنا أيضاً: الفن والجمالية يطالبان بها ويرفضانها في الوقت عينه. إنهما يطالبان بها من أجل أن يثبّتوا بأنفسهم قواعد اللعبة، من دون إكراهات خارجية، وبمنأى عن تموجات الواقع. وهما يرفضانها أيضاً، ذلك أن مداراً جمالياً، متحرّراً تماماً من الواقع، يجعل الفن غير ذي جدوى، زخرفياً وحسب، مرشحاً لوظيفة إعادة الإنتاج فقط.

هذا الغموض، أهو خاص بالقرن التاسع عشر؟ بالطبع، لا. إن تاريخ الإبداع الفني والجمالية هو أيضاً تاريخ تبعيتهما، بل بالأحرى تاريخ كفاحهما المستمر من أجل التخلص من أي عقلانية، وهذا منذ يونان القرن الخامس قبل المسيح. هذا الموضوع سيكون موضوع الباب الثاني من هذا الكتاب: تبعية الفن.

IV

من النقدية إلى الرومنسية

استقلالية حكم الذوق حسب كَنْت

يبدو أنه لم يكن هناك من الأحداث ما يقلق سكينة كَنْت، ناسك كونيغسبرغ (Königsberg)، ما خلا الإعلان عن اندلاع الثورة الفرنسية، التي قادت، على ما قيل، إلى أن يبدل كَنْت وجهة نزهته الصباحية. على الأقل في الفلسفة. وقد خلّف لنا التاريخ خصوصاً صورة مفكر متنور، ذي عقل ثابت، يواجه، من دون وازع، التناقضات والتعارضات العصيّة، المتوطنة في صلب الفكر الإنساني. إن كتاب **نقد ملكة الحكم** (*Critique de la faculté de juger*)، والباب الأول منه تحديداً، **نقد ملكة الحُكم الجمالي**، انبنى على شيء فلسفي غريب، حتى أن كَنْت نفسه وصفه بالمفاجئ: الحكم على الجميل، الخاص بكل واحد منا، الفردي والخصوصي، هو، في الوقت نفسه، حكم جامع وموضوعي.

هذا الاكتشاف لم يبصر النور في صورة تلقائية. وقد بحث كَنْت طويلاً قبل أن ينتهي إليه، رافضاً في البداية الإقرار بهذا الأمر، الذي بات بديهياً بعد ذلك. وهو لم يكن يتوقع ذلك: ألم يكن يخاطر بإدراج

تناقض في نظامه الفلسفي؟ مع ذلك، كتب كَنْت إلى صديقه، قبل عامين على ظهور **نقد ملكة الحكم** (1790): «(. . .) أركّز جهدي حالياً على نقد الذوق، وبهذه المناسبة يكشف نوع جديد من المبادئ ذات القبليات. وفي الواقع، إن ملكات الفكر ثلاث: ملكة المعرفة، الشعور بالمتعة والألم وملكة الرغبة»[1]. ثم يوضح، بعد ذلك في رسالته، أن الفلسفة تتميَّز بثلاثة أقسام، لكل واحد منها مبادئ ذات قبليات، أي الفلسفة النظرية، والنظرية الغائية والفلسفة العملية.

أن يكون للفلسفة النظرية ـ وهي ميدان المعرفة والعقل المحض ـ مبادئها ذات القبليّات، فإن كَنْت كان قد أظهر ذلك بوضوح في **نقد العقل المحض** (*Critique de la raison pure*) (1787). وإذا كان العلم ممكنا، وإذا كان نيوتن (Newton) قد توصل إلى وضع قانون للدوران العالمي في معادلة، فإن ذلك يعود إلى أن كل ما يأتي من الحواس، والناتج عن حساسية أو عن حدس، يجد مستقره في أشكال ومقولات مبنية مسبقاً، وهي مستقلة تماماً عن التجربة المحسوسة: إنها من القبليّات.

هكذا لا يكون الزمان ولا المكان مما نحس به، وليسا مقولتين كذلك، بل هما شكلان محضان قبليّان من الإحساس: إنهما يتعيّنان في الفكر، من دون أن تكون لنا قدرة، بمعنى ما، على أن نمتحن عملياً ما إذا كانا يصدران عن الواقع. أما عن السببية، وهي المقولة التي تعيّن الصلة بين السبب والناتج، واللازمة لفهم الظاهر الطبيعي، فإنها موجودة بشكل مسبق في الفكر، وتسمح لهذا ببَنيَنة الطبيعة وفقاً لقوانينها. والتفاهم يسمح، إذاً، بتحصيل المعرفة، لأنه يمتلك مبادئ

---

(1) Cité dans: Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Philonenko (Paris: Vrin, 1965), introduction, p. 7.

ذات قبلية. والإحساس يمدّنا بأغراض، ويخصّنا بأنواع من الحس، غير أن التفاهم وحده هو الذي يولّد المفاهيم.

يشتمل **نقد العقل العملي** (*Critique de la raison pratique*) هو الآخر، على مبادئ ذات قبلية بالقياس إلى ملكة الرغبة. وحدها الإرادة، العاملة تحت رقابة العقل، يمكن لها أن تجمع بين الرغبة في الطاعة وبين القانون الأخلاقي. وكما أن قوانين الطبيعة لازمة وجامعة، كذلك فإن القانون الأخلاقي لازم، غير متعلق بظروف الحياة الأمبيريقية، وهو قابل للتطبيق على جميع البشر، أي أنه قانون جامع. وكَنْت لا ينفي التنوع في العادات والتقاليد، في الزمان وفي المكان، إذ لا تكمن المشكلة في هذا الأمر. ذلك أن مبدأ الطاعة للقانون الأخلاقي، لنفسه هو، هو الجامع، وهو يشكل اللازم الحاسم. وليس المقصود إطاعة القانون الأخلاقي طلباً لنفع ما: الشعور بالرضا بعد إنجاز العمل المطلوب، التمتع بهناءة الضمير، وهي فائدة موصولة بالاعتراف بالآخر، بل المقصود هو احترام هذا القانون ليس إلا.

ولكن ماذا عن الشعور بالمتعة أو الألم، وعن الحكم الذي نطلقه على ما يتصل، بالأولوية، بحواسنا؟ ما يعني، على سبيل المثال، حكم الذوق، وتحديداً الحُكم على الجميل؟ أين هو القبلي في هذه الحالة، بما أن ما يصل إلى الفكر قبل غيره، وبالاختلاف عن المعرفة وعن الأخلاق، يأتي فعلاً من التجربة، عبر الحواس؟ لهذا جرى تسمية هذا الحكم بـ «الجمالي».

خصوصية حكم الذوق

في الواقع، يثير **نقد ملكة الحكم** السؤال عن نقطتين أساسيتين، فيعالجهما الواحد مقابل الآخر: تخصّ الأولى منهما طبيعة الحكم في صورة عامة، أو ـ إذا فضلنا ـ آلية اشتغال ملكة الحكم، أي «كيفية» ذلك. وتخصّ الثانية سؤال «اللماذا»، أي غاية هذا الحكم.

ونقد ملكة الحكم الجمالي موصول، إذاً، بنقد ملكة الحكم «الغائي»، أي إنه موصول بتساؤل عن الهدف، عن الغاية، وعن المعنى الأخير لأحكامنا.

غير أن للأحكام أنواعاً مختلفة: منها ما يكتفي بوصف ما هو موجود في الواقع الأمبيريقي. مثال على ذلك: أفيد أن جميع الأجسام ممدودة. إن إسهامي في هذه المعرفة محدود للغاية، ذلك أن مقولة التمدد متضمنة في مقولة الأجسام. كان بإمكاني أن أَخلص إليها، من خلال التحليل، من خلال مفهوم الجسم نفسه. بالمقابل، إذا كنت أفيد أن بعض الأجسام وازن، فإن تحليل مفهوم الجسم لن يتيح لي الخلوص إلى فكرة الجاذبية. لي، إذاً، أن أجمع، أن «أخلص نظرياً» مقولتين اثنتين، «الجسم» و«الجاذبية»، وأكون في ذلك قد أسهمت في المعرفة. إن هذه الأحكام تتأتى، بطبيعة الحال، من التجربة، إنها أمبيريقية في صورة لاحقة.

إلا أنه يوجد أيضاً أحكام قبلية ذات تخليص نظري. إنها مما يسمح، في الرياضيات والفيزياء، بالتوصل إلى أحكام ضرورية وجامعة: منها أن 12= 7 + 5، أو أن لكل نتيجة علةً، وهما لا يتعلقان، لحسن الحظ، بالتجربة. في مقدوري «التحقق»، بطبيعة الحال، من صحة هذا الحكم أمبيريقياً، إلا أن هذا التحقيق لن يؤكد وجود مبدإ مسبوق، جامع وضروري. هذا التمييز الأول بين الأحكام التحليلية والأحكام التخليصية القَبلية مهم للغاية لفهم طبيعة حكم الذوق.

غير أنه يوجد تمايز آخر، لنستعد مثالنا السابق: إذ أقول إن 12 = 7 + 5، أو أن لكل نتيجة علةً، فإنني أضع هذه الحالات المخصوصة تحت رقابة قواعد جامعة. بل هي عملية تقوم على جعل القوانين والمفاهيم أقرب إلى الأمثلة، على أنها صالحة للجميع في

المنطق الرياضي أو في الفيزياء (هنا، القاعدة الرياضية ومبدأ السببية). إنها، حسب كَنْت، أحكام «تعريفية»، و«التعريف» يعني إدخال ما هو جزئي في ما هو قاعدة جامعة.

لنفترض، الآن، أنني أريد، وبالعكس، تحويل حكم خصوصي إلى قاعدة أو إلى قانون جامع، في نوع من التعميم. أنطلق، إذاً، من حالة مخصوصة للوصول إلى مفهوم جامع. بالطبع، إن قلت: «هذه الوردة جميلة في ناظري»، فإنني لن أصل إلى ذلك، لأنني أعترف بالطابع الذاتي الخالص لخياري. هو ليس بالحكم، بل تصريح مباشر بأفضلية لا تعني سواي، ولا أدّعي أبداً أن لجاري أن يشاركني رأيي. ولكن إن صرّحت: «أرى هذه الوردة، وأحكم عليها بأنها جميلة»، فإن الحالة مختلفة. ذلك أنني أقوم، ضمنياً، بالفرضية التي يقوم بها غيري، بل الجميع، وهي أنهم قابلون للاتفاق على الاعتراف بجمالها. إن هذا الحكم ـ الذي سنعود إليه لاحقاً ـ يمكن أن نطلق عليه صفة «التفكيري»، لأنه يخص في المقام الأول اشتغال الفكر، والذات. و«أنا» هو الذي يحكم على هذه الوردة بأنها «جميلة»، والجمال ليس متعيناً في الغرض، بل أطلقه عليه: «هذه الوردة جميلة»، أو أنعته: «إنها وردة جميلة».

إن الحكم الغائي، الذي يتعلق بالغائية، هو بدوره حكم تفكيري: فالغائية ليست ملكيةً للغرض، في الواقع، وليست صفةً له. و«أنا»، بوصفي ذاتاً، من يبحث عن تحديد نهاية جميع الأشياء. وميدان المعارف، الذي تديره السببية والتحكمية، لا يثير مشكلة الغاية. وذلك ببساطة، لأنه في أي تعالق سببي ـ فلنسَمِّه التعالق الآلي أو الميكانيكي ـ لا محل أبداً لأي غائيّة. أستطيع، بالطبع، أن أتساءل عن غاية الأوالية نفسها ـ ما يفيد العلم، والفيزياء، والرياضيات؟ ـ إلا أنها مشكلة ماورائية تتعداني، ولا يقوم فهمي لها على حلها.

والسببية لا تعدو كونها، مع ذلك، مقولةً قبليّة على التفاهم، لا على الغاية. وفي الميدان الأخلاقي، تم التوصل إلى حل مشكلة الغاية، كما أن القانون الأخلاقي يشتمل، واقعاً، على غايته نفسها: غاية الواجب، أي إطاعة القانون الأخلاقي، لأنه القانون الأخلاقي تحديداً.

غير أن الأمر يختلف مع الطبيعة، والفن والحرية. لقد كان فولتير يصرح بأنه بقدر ما كان يمعن في «التفكير»، فإنه كان يتردد في التفكير في «أن هذه الساعة تدور، وأن لها ساعاتياً صنعها». ولقد كانت لكنْت ـ كما لكل واحد منا، من دون شك! ـ شواغل مماثلة: كما يظهر أن الجسم الإنساني والطبيعة الخارجية يطيعان مبدأ التنظيم نفسه الموجه إلى غائية، فإنني لا أقوى على عدم التفكير بأن المعارف، والأخلاق، والفن، والطبيعة، تمتلك معنى ختامياً، حتى وإن كان هذا المعنى مجهولا.

في إمكاننا، منذ الآن، استبيان أسباب «الدهشة» التي شعر بها كَنْت في الحكم الجمالي. لنلخص ذلك:

ـ إما أن الحكم تركيبي، في صورة مسبقة، ويعيّن التعريف، وهو في هذه الحالة، جامع وواجب.

ـ إما أن الحكم تخليصي، في صورة لاحقة، وهو مدعاة للتفكير، ويكون بذلك حكماً خصوصيا وحادثاً.

وإن حكماً تفكيرياً ـ لو اتبعنا المنطق نفسه ـ لا يمكنه، بأي حال، أن يكون قبلياً وجامعاً.

إلا أن المفارقة تكمن هنا: إن حكم الذوق هو تحديداً حكم تفكيري وجامع «في الوقت عينه». وهو لا يتعلق، بالطبع، بالذوق الموصول بالحواس، حيث أن كل واحد حر في أن يقدّم ما يشعر به

على أنه يجلب له من المتعة أو الألم، أو أنه مستحسَن أم لا. هذا الحكم يبقى دائماً ذاتياً. يتحدث كَنْت عن الذوق المتصل بالتفكير، عن الذي يحدد، على سبيل المثال، حكم الجميل. هذا الحكم ذاتي، من دون مفهوم ـ لو كان هناك مفهوم للجميل، لجرى تطبيقه مباشرة على الجميع ـ وهو مع ذلك جامع: «إذا كنا نحكم ونثمّن الأغراض تبعاً لمفاهيم، فإننا نفقد بذلك أي تمثيل ممكن للجمال. ليس في الإمكان، إذاً، وجود قاعدة يمكن لأحدنا، في ختامها، بل تجبره على أن يقر لشيء ما بأنه جميل»[2].

ولا يتأخر كَنْت عن إبداء دهشته: «إلا أن هناك شيئاً ما غريباً: فمن جهة، بالنسبة للحواس، لا تُظهر التجربة فقط بأن الحكم الذي تطلقه (...) لا قيمة جامعة له، وإنما أن كل واحد، وعلى الخلاف من ذلك، متواضع كفاية لكي لا يجعل من الآخرين يقبلون ويجمعون على أحكامه الخاصة (...)، ومن جهة أخرى، يمكن للذوق الناتج عن تفكير (...) أن يكون في بعض الأحيان (...)، وأن يمثل لنفسه الأحكام القابلة لأن يشترطها هذا القبول الجامع»[3].

لننتبه إلى حذر كَنْت: «يمكن» للذوق أن ينشئ أحكاماً «قابلة» لأن،... إلخ. في بداية تعليله، لا تجتمع جميع شروط إمكان حكم الذوق. يكتفي كَنْت بافتراض، بل بتعميم وجود جميع الأصوات المعنية بالقبول من دون حاجة إلى مفاهيم. و«النحن» (الضمنية في قوله) يمكن أن تعمم بدورها إمكان الحكم الجمالي، وإمكان

---

(2) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de F. Alquié; trad.de l'allemand par A. J.-L. Delamarre [et al.] (Paris: Gallimard, 1985), para. 8.

(3) المصدر نفسه.

صلاحه للجميع. هذا القبول الجامع هو مثال بسيط، من دون أن نسعى مباشرة إلى فهم الأسس التي بني عليها.

يبدو أن الأشياء كانت لتكون بسيطةً لو كان هناك مفهوم للجميل، موصول بقاعدة أو بقانون جامعين. لكي أقوى على إقناع غيري بمشاركتي شعوري، يكفيني أن أُظهر له عقلانياً، على سبيل المثال، أن هذه القصيدة أو هذا المبنى جميلان. في أي حال، لن يكون لنا، لا لي ولا له، حاجة للحكم: يكفينا وحسب التقيّد في حكمنا بأسباب موضوعية. غير أنه لا يوجد، حقا، أي برهان قبلي قادر على فرض حكم الذوق على أحدهم: «حين يقرأ لي أحدهم قصيدة، من تأليفه، أو يقودني إلى عرض لا يرضي ذوقي، عند الانتهاء منه، لن يكون في مقدوره ـ وإن عاد إلى كتابات باتو أو ليسينغ، أو استدعى نقاد الذوق الآخرين، القدامى أو الشهيرين ـ (. . .)، أن يمنعني من أن أسدّ أذني، غير آبه بأي كلام عاقل أو معقول، مفضلا اعتبار جميع قواعد النقاد خاطئة (. . .)، بدل أن أدع نفسي تقتنع، في حكمها، بحجج دامغة متحصلة بشكل قبلي، ذلك أن المقصود في هذه العملية هو حكم ذوق، لا الحكم المبني على التفاهم أو على العقل»[4]. وفي الواقع، لو كان مفهوم الجمال موجوداً لكان علينا أن نتعامل مع منطق ما، لا مع جمالية ما. إن علماً للجميل يبدو مستحيلاً، من دون مفهوم للجميل، ولكننا نقوى، بالمقابل، على بلورة جمالية حكم الذوق.

لنفترض، إذاً، أن ليس للجمال مفهوم، وهو غير جامع بالتالي، وأنه ذاتي ـ إذ أنني، أنا، الذي يجد أزهار الخزامى هذه جميلة ـ فما الذي يجيز لي التفكير بأن الحكم قادر، في الوقت

(4) المصدر نفسه، المقطع 33.

عينه، على الرغم من كل شيء، على ادّعاء أنه جامع؟ إن هذه الأحكام لا تضيف، بطبيعة الحال، شيئاً جديداً على المعارف، على ما يبدو، إلا أنها تدعي اشتراكَ الجميع بها، مثل التحاليل التركيبية. وحكم الذوق لا يستند، على ما يبدو، إلى قَبلي ناتج عن تجربة الغير، أو عن أسباب عرضية، إلا أنه يفترض، مع ذلك، إمكان وجود اتفاق جامع، كما لو أن العلمية هذه تؤدي دور القَبلي نفسه.

إجمالاً، إن لهذا الحكم الذاتي والخصوصي مظاهر حكم تركيبي قَبلي. ولكي يكون مثل هذا الحكم، فعلاً، يكفيني أن أحدد قَبلياً. إلا أن هذا القَبلي موجود: إنه يتعيّن تحديداً في الفرضية التالية، وهي أن البشر كلهم يمتلكون «حساً مشتركاً» جمالياً. هل لي قدرة على إظهار هذا؟ بالطبع، لا. غير أن لا شيء يسمح لي، بالمقابل، بالتفكير بأن سائر البشر غير مزودين به. إن هذا «الحس المشترك»، وهو مقياس بسيط ومثالي، كما يفسر كَنْت، «لا يعني أن كل واحد منا سيقرّ بحكمنا، بل أن لكل واحد منا أن يقر به». وهذه الضرورة هي: الجميل واجب، وهو نظري بالطبع، وليست له قيمة الإلزام الحاسم في علم الأخلاق. غير أن كل شيء يدفعني إلى الافتراض بأنه يتعيّن في كل واحد معنى مشترك جمالي. هكذا أخلق فرصةً في أن أتمكن من أن أنقل إلى الغير صورةً عما يتولّد فيَّ من شعور لذيذ ناتج عن الجميل.

لنتفاهم: فأنا لا أبلّغ ذوقي ـ طالما أن حواسي تعود لي. هذا ما يصح في المستحسن: إن لي قدرة الحكم على استساغة نبيذ جزر الكناري، وهو المثال الذي أورده كَنْت، بينما يجده جاري غير صالح للشرب. وهذا ما يصح أيضاً في الجميل: وأنا لا أبلّغ استحساني لأزهار من الخزامى، أحكم عليها بأنها جميلة. وأنا لا أنقل بالمقابل مفهوم الجميل، طالما أنه لا وجود للجميل القابل على

إظهار الجمال. حين أقول: «هذه القصيدة، وهذا المبنى، جميلان»، فأنا أتوجه، بكل بساطة، إلى الحس المشترك، مفترضاً أن لكل واحد منا الأهلية نفسها على إعادة تمثل ما أحسست به: «إنه تحديداً السبب الذي يجعل ممن يحكم على الذوق (...) قابلاً لأن يتوقع من كل واحد أن يمتحن الغاية الذاتية، أي شعور الرضا عينه إزاء الغرض، وأن يعتبر أن شعوره قابل للإبلاغ إلى الجميع، وهذا من دون وساطة المفاهيم»[5].

ويتوصل كَنْت إلى التعريف الصريح بهذا القَبلي، الذي طالما شغل الباحثين، أي بأساس التفاهم الجامع الذي ما أراد الكشف عنه في البداية: «إن الذوق هو، إذاً، ملكة الحكم بشكل قبلي على انتقال التعبير عن المشاعر الموصولة بتمثيل بعينه من دون وساطة أي مفهوم»[6]. خلافاً، إذاً، للمظاهر، إن حكم الذوق، الحكم التفكيري، الذاتي، الخصوصي، الفردي، هو أيضاً حكم جمالي، تركيبي، وقَبلي. إنه حكم تركيبي، لأنني لا أقوى، ابتداءً من مفهوم الوردة، على استخلاص جمالها: إن حكمي الذوقي هو الذي يقيم خلاصة بين الموضوع (الوردة) وبين الصفة (جميلة). إنه قَبلي، لأنه يستند إلى فرضية وجود حس مشترك، غير قابل للبرهنة أمبيريقياً.

جمال فني وجمال طبيعي

وجدنا من اللازم وضع حكم الذوق مقابل أنواع الأحكام الأخرى. والتعريفات الكَنْتية تنبثق غالباً، ببداهة ظاهرة، أشبه بتدبير إلهي[*]، كما لو أنها الكلمة الفصل: ليس الجميل «جامعاً من دون

(5) المصدر نفسه، الفقرة 39.

(6) المصدر نفسه، الفقرة 40.

(*) العبارة لاتينية في أساسها (dei ex machina)، ومأثورة.

مفهوم»، وهو «رضا منزّه عن الغرض»، و«غاية من دون نهاية». إلا أن هذه التعريفات مضللة: إنها لا تميز تماماً بين ما يعود إلى الجميل الطبيعي وما ينطبق على حكم الذوق عموماً. وهي تكاد أن تخفي أيضاً مفاعيلَ نقد ملكة الحكم الجمالية، ليس في الكتاب نفسه، وإنما أيضاً في مجموع النظام الكَنْتي.

إن حكم الذوق حكم تركيبي قَبلي: الجميل جامع غير مفهومي: ما أن يتم فهم هذه المقترحات، تنجلي تماماً الموضوعات الأخرى المهمة في الفلسفة الكَنْتية، مثل: «غاية من دون نهاية»، و«رضا منزّه عن الغرض».

إن الجميل يجلب رضا، ما الغاية هذه؟ أهي في استثارة المتعة، والتمتع، وفي تنمية فائدة ما؟ إن صح هذا، فهذا يعني ربط الجميل بغايات ذاتية، فلا يكون، والحالة هذه، مخصوصاً بالجمال. أيختص الجميل بالغرض؟ على سبيل المثال: أجد هذه الزهرة من الخزامى جميلةً لأنني أستبين في نظام تويجاتها غاية مخصصة لاستثارة إعجابي. إن صح هذا، فهذا يعني ربط الغاية بنهاية مخصوصة، بل هذا يعني أيضاً جمعَ الجمال مع مفهوم محدد للجميل: جميل ما هو منظم بغرض استثارة إعجابي. إلا أن هذا مستحيل، إذ أن الجميل هو من دون مفهوم. حين أصرح بأن زهرة الخزامى جميلة، فإنني أتصور تماماً أن كل هذا يستجيب إلى غائية، من دون أن أعلم إياها. ليس في استطاعتي، في جميع الأحوال، تصور هذه الغاية. والغاية الوحيدة للرضا، بواسطة الجميل، ليست موصولة، إذاً، لا بفائدتي، ولا بالغرض. هكذا فإنني حين أصرح بأن شيئاً، أو عملاً فنياً، «جميل»، فإن الشعور الوحيد، المحسوب، هو «الحمية»، كما تحسب غاية واحدة: التي تسمح للغير بالشعور برضا مماثل. هناك، إذاً، نوع من التواقت: الجميل يرضيني، وفي

الوقت عينه، أتمثل لنفسي أن هذا الرضا قابل لأن يبلّغ إلى الغير، بل لأن يؤدي، ربما، إلى إقرار جامع به. إنها غاية واحدة، في الإجمال: التشارك الاحتمالي في استشعار الحمية، ما عدا أي نهاية أخرى، أو أي فائدة كانت.

إننا نفهم، حينها، في صورة أفضل، لماذا يقوى كَنْت على التأكيد بأن «أي فائدة تفسد حُكم الذوق»، ولماذا يضر الجاذب، أو الانفعال، أو أي إحساس آخر، إذ تضاف إلى الجميل. إن الجميل يكتفي بنفسه، ليس لي في أن أزيد في جماله.

يورد كَنْت مثلَ التصوير، والنحت، والعمارة، وفن الحدائق. ما يتصدر غيره في هذه الفنون الجميلة، هو «الرسم»، و«الشكل»، وليس اللون المضاف، الذي يدغدغ حواسي. وإن كان لي أن أرضى بالجاذب الذي تحدثه هذه الفنون في نفسي، فذلك لأنها محدودة بالشكل الذي يجملها، حسب قول كَنْت.

هذا ما يصح، على ما يقول أيضاً، في الزخارف: «في أطر اللوحات، وملبوسات المنحوتات، وأعمدة القصور، المرشحة لزيادة إعجابي: إذا كان لهذه الزخارف، فيها، شكل جميل، فإنها تسهم في توليد جمال الغرض، وهي من الطبيعة عينها. أما على العكس، إذا كانت الزخارف ليست سوى ذرائع زخرفية لكي تدفعنا الى الإقرار بأن هذا الغرض جميل، فإنها تكون بهرجةً بسيطة، مستساغة للنظر من دون شك، إلا أنها تربك الجمال الفريد»[7].

فما الذي يرغبه الإنسان غير ميدان المعارف، الذي يطلب فيه الصحيح؟ إنه يرغب في صورة أساسية في: المستحسن، والجميل،

---

(7) المصدر نفسه، الفقرة 14.

والخير. والإنسان يسمي «مستحسناً» ما يجلب له متعة، وخيراً ما يثمنه ويقدّره، وجميلاً ما يعجبه. إلا أن شيئاً واحداً، من جميع أنواع الرضا، لا يقوم على فائدة، وهو حر، وهو تذوق الجميل: لا فائدة، سواء من الحواس، أو من العقل، ترغمه على هذا الإقرار.

لنقرّ، إذاً، بجميع الثوابت التي تتحكم، حسب كَنْت، بالجميل: جامع من دون مفهوم، رضا منزّه عن الغرض، غاية من دون نهاية. إلا أن هناك سؤالاً يبرز: ألا يوجد سوى نوع من الجمال؟ فلو أخذنا بعين الاعتبار التشدد الخالص المطلوب في حكم الذوق، لكان علينا توقع جواب إيجابي على السؤال. مع ذلك، يميّز كَنْت بين صنفين في الجمال: الجمال المنفصل، والجمال الملازم. وهذه أمثلة كَنْتية من الجمالات المنفصلة: الزهور، و«عدد كبير» من العصافير، مثل: الببغاء، والطنّان(*)، وعصفور الجنة، وكمية كبيرة من ثمار البحر، والرسوم بحسب الطريقة اليونانية، والزخارف النباتية للأطر، وأوراق ملونة، والموسيقى الارتجالية في صورة عامة.

وهذه أمثلة من الجمالات الملازمة: الرجل، والمرأة، والطفل، والحصان، وكنيسة، وقصر، وترسانة ودارة.

ومن الواضح أن هذا التمايز يتأتى من ظروف الجميل: فلا تعني الجمالات المنفصلة أي شيء، ولا تمثل شيئاً، ولا تحيل على أي غرض، على أي مفهوم، عند كَنْت على الأقل. وأنا لا أطرح السؤال ما إذا كانت هذه الجمالات تامةً أم لا، فأنا، إذ أقدّرها، فإن حكمي الذوقي خالص، ولا تلوثه أي فكرة عن غاية ما تخصها.

بالمقابل، فأنا حين أستحسن طفلاً، أو حصاناً أو قصراً، فإنني

(*) عصفور صغير، زاهي الريش، طويل المنقار، يقتات الحشرات ورحيق الزهر.

أضمّنه مفهوم غاية ما، أي الفكرة التي بحسبها يمكن لهذه أن تكون «أفضل»، على صلةٍ بنموذج مثالي، أو بفكرة تمامية. وعلى سبيل المثال، هذه المرأة، وهذا الرجل، جميلان إلا أنهما كانا ليبدوا جميلين أكثر لو كانا أكبر حجماً. إن حكمي الذوقي مشروط بفكرة ما لهما أو ما عليهما أن يكونا عليه. إنها جمالات ملازمة، أي موصولة بغاية، بمفهوم تمامي. وهذا الحكم ليس بالخالص. ونتحقق، هنا، من أن التمام يؤدي دور غاية ما، ودور مفهوم ما، على أنهما غير موافقين، في النظرية، للجمال: «إن الجمال لا يضيف شيئاً على التمام»، كما «أن التمام لا يضيف شيئاً على الجمال»[8].

لا يخلص كنْت من هذا التمييز إلى نتيجة باهرة. إنها تسمح، على الأكثر، بمعرفة ما يجري الكلام عليه، وبالتفريق بين حكم الذوق الخالص، الخاص بالجمال المنفصل، وحكم الذوق التطبيقي عن الجمال الملحق. إلا أننا نذكر هذه النتيجة، مع ذلك، لأن مفاعيلها هامة على السمات الأخرى في الجمالية الكَنْتية، تحديداً في ما يتعلق بتمييز آخر - وهو أساسي - بين الجمال الطبيعي والجمال الفني. إن تأثيرات هذا التمييز تشمل أيضاً تصورات السامي والعبقرية.

إن الأمثلة، التي ذكرها كَنْت، لا تشتمل أي إحالة على أعمال محددة، وعائدة إلى الفنون الجميلة، القديمة أو المعاصرة. إلى هذا، فإن المجموعات، التي يعرضها علينا، تبدو متباينة على الأقل: طنّان، من ثمار البحر، زخرفة من الورق الملوّن، موسيقى ارتجالية، امرأة، حصان، ترسانة. ولا ينقص في هذه الأشياء القديمة والمتفرقة، الظريفة والسوريالية، سوى المظلة أو آلة الخياطة،

(8) المصدر نفسه، الفقرة 16.

الموضوعة كيفما اتفق فوق طاولة التشريح(*).

سبق لنا أن انتبهنا إلى تفضيل كَنْت الغريب للأزهار، ولاسيما أزهار الخزامى والورود. إلا أن تحديداته تبقى غريبة هي الأخرى: اختيار العصافير، أو بعض ثمار البحر، «الكثيرة»، وليس كلها. هل كانت تتوافر لكَنْت معايير خصوصية موجهة لحكم الذوق، غير التي كنا نظن بأنها محصلة؟ وهو ما لا يقول فيه أي كلمة. الأساسي يكمن، مع ذلك، في الطابع المتنافر للمجموعات المقترحة. ويضع كَنْت، فوق بعضها البعض، كائنات حية (جمال طبيعي)، وإنجازات إنسانية (جمال فني)، من دون تمييز. هل لنا أن نعتبر أن حكم الذوق ينطبق هو هو في الحالتين؟ هل لنا أن نعتقد أن الجميل الطبيعي والجميل الفني يختلطان الواحد في الآخر؟ بالطبع لا. إلا أن علينا أن ننتظر بروز «تحليل السامي» لكي نقوى على الرؤية في صورة أفضل.

يتساءل كَنْت في صورة أساسية، في القسم الأول من كتابه **نقد ملكة الحكم**، كيف يكون الحكم على الجميل ممكناً. أياً كان الغرض: فنون جميلة، فن، إبداع إنساني. وحكم الذوق ليس حكماً على غرض جميل، بل على الصلة بين تمثيل هذا الغرض وملكتنا، بين الفهم والتخيّل. إنه لا يتقيّد بقاعدة محددة موضوعياً، لأنه يستند في منطلقه إلى شعور ذاتي. وهو ليس ممكناً إلا بوجود فرضية عن تواصل جامع، متسع إلى جميع الموضوعات ذات الحس المشترَك الجمالي. وما أعبّر عنه، وأنقله إلى غيري، شعور مجرد ناتج عن غاية ليست لها نهاية محددة.

إنه يتساءل، بكلمات أخرى، عن شكل الحكم، وليس عن

(*) تلميحاً إلى التعريف الشهير الذي للوتريامون عن الجمال في *Les Chants de Maldoror*، الذي طالما راق لأندريه بروتون: «جميل... مثل اللقاء الطارئ فوق طاولة تشريح بين آلة خياطة ومظلة».

محتواه. لهذا فإن أمثلته لا تميز أبداً بين الجمالات الطبيعية والجمالات الفنية. إلا أنه، إذ يقارن بين الشعور بالجمال والشعور بالسامي، وإذ يسعى إلى التمييز بينها، فإنه مجبر على الأخذ بعين الاعتبار نقاط الاختلاف هذه، وما ينطبق على هذه وتلك. ومن دون ذلك، فإن الخلط يحصل بينها.

إن التمييز الواضح بين الطبيعة والفن يحصل، إذاً، بفضل التفكير في السامي، ويتعيّن التمييز واقعا في الجميل والسامي المتعلقَين بالطبيعة، من جهة، وفي الجميل والسامي الفنيين، من جهة ثانية[9]. أن يقدم كنْت الجميل الطبيعي على الجميل الفني، فإنه أمر لا يفاجئنا أبدا. ألا يلبي الجمال في الطبيعة، في صورة أفضل، معايير حكم الذوق: التعبير عن غاية من دون نهاية، أن يكون الفن غرضاً لرضا منزّه عن الغرض، قابل فوراً لإقرار جامع به؟ وعلى خلاف ذلك، فإنني أشك دوما، في العمل الفني، بوجود غاية أو نفع ما: ألا يكون العمل الفني مصنوعاً من أجل إعجابي، من أجل دغدغة إحساساتي، من أجل أن يكون مستساغا في ناظري؟ ألا يتبع الفنان المبدع هدفاً مثل هذا؟ وألا يهدف عمله نفسه، وبتأليفه نفسه، إلى بلوغ هذا التمام بشكل أو بآخر؟

إن مكانة الفنون الجميلة تعود مباشرة إلى تفوق الجميل الطبيعي. إلا أن تعبير الفنون الجميلة يثير، في حد ذاته، مشكلة، ولقد عمل كَنْت على تبديد أي سوء تفاهم: «ليس هناك من علم للجميل، ولا يوجد له إلا النقد، وليس هناك علم جميل، وإنما فقط فنون جميلة»[10].

---

(9) انظر إلى الفقرة 23 من كتاب كَنْت، أي: «انتقال ملكة الحكم على الجميل إلى ملكة الحكم على السامي».

(10) المصدر نفسه، الفقرة 44، «عن الفنون الجميلة».

هذا التنبيه، المتشدد في الغالب، يصيب من دون شك بومغارتن وكل من يصر على اتباع طريقه، مثل ج. ف. ريدل (J. F. Riedel) (1742 ـ 1785) تحديداً، وهو مؤلف كتاب **نظرية الفنون الجميلة والعلوم الجميلة** (*Théorie des beaux-arts et des belles sciences*) (1767)، الذي لم يخلّف أثراً يذكر في تاريخ الجمالية.

إلا أن هناك أمراً أهم من هذا كله: الفنون الجميلة ليست من الفن، إلا إذا بدا عليها مظهر الطبيعة: «إزاء إنتاج من الفنون الجميلة، علينا أن نعي أنه من الفن، وليس من إنتاج الطبيعة، غير أن لشكل هذا العمل الفني أن يظهر، في غايته، متحرراً من كل إكراه مفروض، تبعاً لحسابات اعتباطية، كما لو أنه إنتاج بسيط من الطبيعة»[11].

بتعبير أوضح، للعمل الفني الجميل أن يستثير الاعتقاد بأنه متحدّر من الطبيعة. وله أن يخفي كل ما يقرّبه من غاية أو من نفع، وأن يستجيب إلى شروط الجميل الطبيعي، التي جرى التذكير بها أعلاه. وفي إمكان العمل الفني أن يرضي، وأن يجلب متعة، إذا أظهرَ أنه ينتج عن اللعب الحر الذي للمخيلة والتفاهم، وإذا أظهر أن غايته الوحيدة هي تناغم الملكات من دون الإبلاغ عن طلب التناغم هذا، واستثارة رضا جامع وقابل للتناقل، من دون أن ينبني هذا كله على مفاهيم. وهو ما ينتهي كَنْت إلى تلخيصه بعبارات تكاد أن تكون غنائية النبرة: «كانت الطبيعة جميلة لما كان لها، للحال، مظهر الجمال، ولا يمكن أن نسمي الفن جميلاً إلا حين نكون واعين بأنه، مؤكداً، من الفن إلا أنه يتخذ أمام أنظارنا مظهر الطبيعة»[12].

ولكن لننتبه، على أي حال، إلى التفسير الخاطئ: هل يعني

(11) المصدر نفسه، الفقرة 45.

(12) المصدر نفسه.

هذا، في الواقع، أن على الفنان أن يقلد الطبيعة، وأن عملاً فنياً جميلاً هو الذي يحاكي الطبيعة تماماً؟ بالتأكيد، لا. إذا كانت المحاكاة تحولت، واقعاً، إلى قاعدة للجميل، فإنها ستفرض نفسها، في الوقت نفسه، مثل مفهوم ومثل غاية. بوصفها مفهوماً، في إمكاني أن أظهر للغير أن هذه اللوحة أو تلك تضلل العين، وأنها نسخة أمينة للطبيعة، وأنها جميلة بالضرورة. إلا أنه لا يوجد مفهوم للجميل. أما بوصفها غاية، فإنه يكفي الفنانين أن يلزموا أنفسهم بهدف هو محاكاة الطبيعة لكي يعملوا على صنع لوحة جميلة. وهو ما يوقع في تناقض مع تعريف الجميل.

في الواقع، إذا كان هناك من قاعدة ـ ونحن نعرف أنها غير قابلة لأن تكون ـ فلها أن تشرف على إنتاج الجميل الفني، وإنها ستكون القاعدة التي تحترم اللعب الحر للمخيلة والتفاهم، والتي تجعلنا نحس بأن التناغم بينهما هو على مثال تناغم الطبيعة. لنا أن نميّز، إذاً، وبشكل جلي، بين مبدأ المحاكاة، كما للكاتب شارل باتو، على سبيل المثال، أن يتصوره، وبين مظهر الطبيعة الذي للفن أن يرتديه، آخذين في عين الاعتبار الطريقة التي أتمثل بها لعب الملَكات الحرّ. ولكن من القادر على القيام بهذه الضربة العجيبة، وهي أن يصنع فناً له مظهر الطبيعة من دون أن يقلدها؟

لا يمكنه أن يكون سوى فنان يستجيب، هو نفسه، لجميع قياسات الجميل: له أن يتمتع بهبة فُطرَ عليها، وطبيعية، وبموهبة لا تخضع لأي قاعدة محددة، ولا تتأتى من أي تعلم. ولعمله أن يكون مبتكراً، لا مقلداً، إلا أن عليه أن يصبح مرجعاً لغيره، لتحاشي الخطل، القابل لأن يكون مبتكراً، فلا يتحول إلى ابتكار أصيل. ليس لهذا المبدع القدرة على تفسير أو وصف إبداعه نفسه، وهو لا يقوى، على أي حال، على نقل ما لم يكن قد تعلمه. لهذا الرجل اسم، هو: العبقري. «إن الفنون الجميلة هي فنون العبقري»، على ما

يصرح كَنْت[13]. وهذا معناه: بواسطة العبقري ـ وهو الطبيعة كاملةً ـ تملي الطبيعة قواعدها على الفن، وعليه وحده.

إلا أن هذا لا يصح في العلم: نيوتن عالم مميّز، وفي إمكان الجميع، مبدئياً، تحصيل معرفته. كان في إمكانه أن ينقل معارفه، وأن يشرحها لنفسه ولغيره: نيوتن لم يكن عبقرياً. بالمقابل، كان هوميروس عبقرياً، لأن أحداً لا يقدر، ابتداءً منه، على شرح غنى إبداعه الشعري.

يمكن أن نستبين في صورة أفضل دور العبقري في الجمالية الكَنْتية. كل شيء، في العبقري، يصدر عن الطبيعة؛ إنه يستجمع، إذاً، جميع ملكات الروح: المخيلة، التفاهم، الفكر والروح، في تناغم مثالي. حين تميل مخيلة العبقري إلى التبدد، وهي مخيلة قوية للغاية، يتدخل الذوق ويجعلها تتوافق مع التفاهم: «الذوق هو ممارسة العبقري المنضبطة». إلى ذلك، ينقذ الذوق الفنون الجميلة من الخزي، الذي قد يلحق بالفن عموماً، بفعل اتصاله المباشر بالحساسية. العبقري يسمح برفع الجميل الفني إلى مصاف الجميل الطبيعي.

أخيراً، إن العبقري، بما أنه يجسد تناغم جميع الملكات، بما فيها الروح، يقدم مثالات جمالية، من دون أن يسميها، أو أن يصوغها في مفاهيم: استشعار تناغم فائق الحساسية، غير قابل للتحديد، حيث تجتمع الطبيعة بالحرية، والجمال بالأخلاق. بهذا المعنى، وبفضل العبقرية، تلتحق المثالات الجمالية بمثالات العقل، ويتماثل الفن مع الحرية، ويتحول الجميل، الذي جرى تمييزه بدايةً عن الخير، إلى رمز للأخلاقية[14]. إن تفسير السامي يسمح لكَنْت

---

(13) المصدر نفسه، الفقرة 46.

(14) من الواضح أن الجميل ليس شرطاً للخير، ولا العكس. وأنا لا يمكنني قول: «هو جميل لأنه خير»، ولا: «هو خير لأنه جميل». والجميل ما هو مدعاة للإعجاب تماماً، =

أيضاً بتصور وجود صلة ممكنة بين الفن والحرية.

لن نتوسع، هنا، تفصيلياً في إظهار تعريفات السامي المختلفة. من المستحسن أن نظهر، في هذا الفصل المخصص للاستقلالية، العناصر التي تتصل بمعنى المشروع الكَنْتي في هذا المجال، والتشديد على معناه الحالي.

السامي

ينشر كَنْت، في العام 1764، **ملاحظات على الجميل والسامي** (*Observations sur le beau et le sublime*). إنه عمل سابق على فترته النقدية، إذاً. سيقر بعد وقت ـ من دون أن ينقض محتوى كتابه هذا ـ بأنه يستحسن الانتقال من إبداء الملاحظات إلى وضع اعتبارات أكثر فلسفية. إن ترتيبه المقترح قابل للمناقشة، على ما يظهر. ما الأغراض التي تستثير الشعور بالجمال؟ إنها مراع مبقعة بالزهور ـ ما لا يدعو إلى الدهشة من قبل كَنْت! ـ وتعرجات جدول في وادي ترعى فيه قطعان عديدة (!)، وزنار فينوس الذي وصفه هوميروس. أما عن الشعور بالسامي، فيذكر: جبال ذات قمم مغطاة بالثلج مشرفة على الغيوم، تصوير جهنم من قبل الشاعر الإنجليزي جون ميلتون[15] (John Milton). بل يوضح كَنْت أكثر: أشجار سنديان باسقة، وظلال منفردة في غابة مقدسة، هي من السامي، وأسرّة من الزهور (وهو ما كان متوقعاً!)، وأجمات صغيرة، هي من الجميل. ويتبع ذلك عدد من التعيينات المتعاهَد

والخير ما يرضي القانون الأخلاقي كلياً. إن العلاقة بين الجميل والخير، وبين الفن والأخلاق، وبين الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي، لا يمكنها أن تكون إلا رمزية.

(15) ننتبه هنا، إلى تغييب كَنْت للزهور. مع ذلك، يمكن القول إن كَنْت كان قد وجد، من دون شك، بعض النباتات والزهور اللاحمة سامية.

عليها عند كَنْت: الليل سام، والنهار جميل. السامي مدعاة للانفعال، فيما الجمال يغري[16]. وضمن الروحية ذاتها، المرأة جميلة، والرجل سام! ها نحن تصيبنا الرجفة[17].

حين ظهر كتاب **نقد ملكة الحكم**، في العام 1790، كان كَنْت قد قرأ واستوعب كتاب إدموند بورك: **بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل** (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*) (1757). وانتهت بذلك الكتابات الوصفية، وحل مكانها نقد الشروط التي تجعل حكم الذوق ممكناً. إن السامي، عند بورك، يتميز عن الجميل بوصفه يستثير اضطرابات فيزيولوجية ممتزجة بخليط من الفرح والألم. إن الرضا الذي يجلبه السامي ينتج تماماً عن اجتماع المخيلة بالتفاهم، غير أن هذا الشعور يترافق مع الإحساس بالخطر، ومع شيء من الروع والخوف. هكذا فسر كَنْت كتاب بورك على الأقل[18].

يظهر نقد حكم الذوق بيسر، وخلافاً لما قاله بورك، أنه لا

---

(16) إن الجملة، كما وردت عند كَنْت، تغني هذه المنتقيات القليلة: «إن العقول التي لها شعور التمتع بالسامي مقودة شيئاً فشيئاً صوب المشاعر الراقية التي للصداقة، وصوب احتقار العالم، والخلود، بفعل الهدوء والصمت اللذين يشيعان في سهرة صيف، فيما يثقب ضوء النجوم الراجف خيالات الليل، ويظهر القمر الوحيد في الأفق. أما النهار المتوقد فيثير حماس العمل والشعور بالفرح».

(17) في وسعنا أن نكون فلاسفة كباراً وأن نقاسم الأحكام القبْلية لأهل زماننا! أما الجملة الصحيحة فهي: «لا تفهموا من ذلك أنه ليس للمرأة صفات نبيلة، وأن الرجل محروم من أي نوع من الجمال. ما نتوقعه، وعلى العكس من ذلك، هو أن يجمع كل جنس هاتين الصفتين، ولكن بما يُسهم لدى المرأة في تمجيد سمة الجميل لديها، فيما للسامي أن يكون العلامة الخاصة بالرجل». انظر: Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction, introduction et notes de R. Kempf (Paris: Vrin, 1992), p. 38.

(18) Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 113.

يمكن جمع الشعور بالسامي مع إحساسات أمبيريقية كهذه، وهي، في مجال الفن، شديدة الخصوصية، وفردية. ويطلق كَنْت عليها صفة الأنانية. للسامي، كما للجميل، أن يكونا غرضاً لقبول جامع بهما. إلا أن للجميل والسامي أمراً يجمعهما، وهو أنهما مدعاة لاستثارة الإعجاب في حد ذاتهما. إن كل واحد منهما يفترض وجود حكم مبني على التفكير، أي خصوصي، على أنه يدعي، مع ذلك، أنه جامع.

إن شكلَي السامي، اللذين يميزهما كَنْت، السامي الحسابي والسامي الدينامي، موصولان، الواحد كما الآخر، بنزاع ملكاتنا. سبق لنا أن انتبهنا إلى أن المتعة، التي يجلبها الجميل، تستند إلى تناغم ملكاتنا: تخيل وتفاهم. إنه يعبّر عن نوع من التوازن. بل يمكننا القول إن الجميل يولّد هدوءاً وسكينة. ذلك أن منظراً مرعباً، جالباً للهم، لا يمكن الحكم عليه أبداً بأنه جميل. بالمقابل، إن منظراً مخيفاً، مثل: هوة، شق، صخور جبلية من دون شكل، متكومة بطريقة فوضوية، بحر هائج، يمكن لها أن تكون سامية. هذا ما يؤكد فعلاً أن السامي لا يتعيّن في الغرض، بل في عقل من يحكم عليه فقط. ليس لي، اعتيادياً، أن أعتبر سامياً منظراً طبيعياً كهذا، لأن الطبيعة، في حد ذاتها، موضوعية، ومحايدة. إذا كنت أصرّ على اعتباره سامياً، هذا المنظر الذي لا يستحق ذلك، في حد ذاته، فذلك لأنني أشعر نفسي متعلقاً بمآل يتعداني، وهو استشعار غاية فائقة الحساسية: «الطبيعة سامية، إذاً، في ظواهرها التي يفرض الحدس بها مثال لانهائيتها»[19].

إن المثل الذي أورده كَنْت، هنا، يخص السامي الحسابي،

(19) المصدر نفسه، الفقرة 26.

الفائق الكبر، وغير القابل للقياس، الذي تتهاوى أمامه المخيلة. إن العقل يستكمل، بمعنى ما، دور التفاهم: إنه يحكم على السامي بمنأى عن تهاوي المخيلة. والتنبّه إلى هذا العجز يولّد، من دون شك، شعوراً من الهم، إلا أن المتعة تنتج، في نهاية المطاف، من التنبه إلى تفوق الفكر على الحواس. إن عدم التناسب عينه، في لعبة الملكات، يتحقق في السامي الدينامي، وهو الذي تتمكن فيه قوة الطبيعة من أن تجعلنا ننتبه إلى تفاهتنا. إن فوران القوى الطبيعية، مثل الصاعقة، والبروق، والأعاصير، والهزات الأرضية... إلخ. يثير الخوف، إلا أن «مظهره يزداد جاذبية بازدياد الروع الذي يحدثه، بشرط أن نكون في مكان آمن، وهو ما يسهل تسمية هذه الظواهر بالسامية، طالما أنها تعلي قوى الروح فوق مستواها الطبيعي، وتجعلنا نكتشف في أنفسنا ملكة المقاومة بطريقة أخرى تمكننا من أن نملك الشجاعة بأن نقيس قوانا مع ما تظهر عليه القوة اللامتناهية التي للطبيعة»[20].

لنفهم جيداً ما يقوله هذا المقطع: الارتعاب، الخشية، الخوف، ليست سامية في حد ذاتها. ولا الخضوع، أو الضنى، الصادران عن شعورنا بالعجز. بالمقابل، إن الحكم على الطبيعة السامية في هذه الظروف، يعني التنبه إلى أنها تشكل نداءً للقوة التي نمتلكها في الحكم عليها في مثل هذا الظرف. ذلك أن العقل يتدخل هنا: إنه هو الذي يضبط النزاع بين التخيّل والتفاهم. ويسمح باكتشاف تفوق على الطبيعة في فكرنا، بفعل عدم التناسب بين قوتها الفائقة وبين صغرنا، أو بالأحرى بفضل عدم التناسب هذا.

(20) المصدر نفسه، الفقرة 28.

كيف لنا، فعلاً، أن نحكم على صغرنا، بدليل أننا لسنا سوى شيء قليل ـ يا للتواضع الشريف ـ إن لم يتعيّن ذلك في إحالة ضمنية على رتبة أو على قوة تتعدّانا؟ إن الشعور السامي يدل، إذاً، على الاحترام الذي نشعر به إزاء مصيرنا الخاص. هذا الاحترام لغاية غير محسوسة تماماً، ولعالم متعال، التي لا تفضي إليه المعارف ولا العلم، يشكل هذا الاحترام تقابلاً مع احترام القانون الأخلاقي. في هذه الحالة أو في تلك، ما نحترمه، لا يتعيّن في شخوصنا، فردياً، بل في الإنسانية الماثلة فينا مثل ذات.

لا يخصص كَنْت كلاماً على السامي في الفنون، إنه يكتفي بالتصريح بأن السامي في الفن «خاضع دوماً لشروط توافق مع الطبيعة». وإذا كنا نتذكر تعريفه للعبقري، وهو الذي تملي فيه الطبيعة قواعدها على الفن، فإننا نقوى على الاستخلاص، بيسر، بأن أعمال الفن القابلة لأن يحكم عليها بأنها سامية لا يمكن أن تبلغ مرحلة الإنجاز إلا بواسطة عباقرة (هوميروس، ميلتون)، نادرين واستثنائيين مثل هذين الرجلين الاستثنائيين[21].

لم يغب عن ذهن غوته، شاعر (Sturm und Drang)[*]، وغير الميال إلى جفاف النظام الكَنْتي، والكاره لألفاظه الاصطلاحية الشائكة، الانتباه إلى قيمة **نقد ملكة الحكم**. بل احتفل بحماس بظهور هذا الكتاب: «قدم العجوز كَنْت خدمةً هائلة للعالم، ولي أيضاً، إن سمح لي بزيادة اسمي، بعد أن وضع في **نقد ملكة الحكم** الفن إلى

---

(21) يورد كَنْت، في هذا المعرض أيضاً، أهرامات مصر وكنيسة القديس بطرس في روما، اللتين سبق أن ذكرهما في **ملاحظات عن الشعور بالجميل والسامي**.

(*) يعني هذا التركيب اللفظي الألماني: «عاصفة وانقضاض»، ويشير إلى حركة فنية ألمانية، ابتداء من العام 1770، مضادة للنزعة العقلانية، وكان في عدادها: غوته، شيلر، هردر وغيرهم.

جانب الطبيعة، معطياً هذا وذاك حق العمل بتوافق مع مبادئ كبيرة من دون غاية مخصوصة (. . .). إن الطبيعة والفن كبيران كفاية لكي يستهدفا غايات مخصوصة، ليس لهما أن يقوما بذلك. هناك تعالقات أينما كان، والتعالقات هي الحياة»[22]. إذا كانت الطبيعة والفن لا يستهدفان غايات مخصوصة، فإن هذا يعني أن الإنسان حرّ إزاءهما، وأن تجربة الفن، مهما كانت فردية، هي أيضاً تجربة الحرية. هذا يعني أن هذه التجربة متاحة لكل واحد منا، وأنها صالحة للجميع.

يختم كتاب كَنْت، على طريقته، السجالات المتواترة والمعقّدة حول تغيرات الجميل، وحول المقولات الجمالية التي للقرون والعقود السابقة عليها. هذا ما دفعه إلى تلخيص الإسهام الذي مثلته النظريات والعقائد السابقة عليه، فضلاً عن أن تأثيرها جلي في كتابه. سواء في نتاجات هيوم، أو شافتزبوري، وهاتشيسون، وبورك وهوم (Henry Home)[23] وهم كذلك ممثلون للنزعة الأمبيريقية، التي حرروها من العقلانية والدوغمائية. غير أن تأثير دو بوس أتى كبيراً، وكذلك تأثير جوهان جورج سولزير (1720 ـ 1779)، الفيلسوف السويسري، الذي يعيّن الذوق عنده ملكة التعرف بصورة حدسية على الجميل. أما موزس مندلسون (Moses Mendelssohn) (1729 ـ 1786)، فإنه حدد، بعبارات كادت أن تكون كَنْتية، ملكة الحكم الذوقي، مثل قدرة على التأييد أو التثمين من دون رغبة، أو غاية أو فائدة. ألا يمكننا تأمل الجمال لنفسه، على ما قال، والاكتفاء بجمال

---

(22) Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, trad. de Jean Lacoste (Paris: Belin, 1991), pp. 102-103.

(23) دافع هنري هوم (1696 ـ 1782)، وهو مؤلف كتاب (*Elements of Criticism*)، في العام 1672، عن الفكرة - التي لم يشاركه فيها معاصروه من أمبيريقيين وأصحاب نزعة حسية - وهي أن الواجب الصحيح يقتضي منا طاعة غير مشروطة للقانون الأخلاقي.

غرض من دون امتلاكه، بل حتى من دون رغبة في امتلاكه؟

إلا أن هناك تأثيراً، من بين هذه التأثيرات، هو الذي ساد، على أي حال، لأنه كان الأقل فهماً والأكثر ديمومة مع ذلك: وهو تأثير جان جاك روسو. إنه المتنزه من دون ساعة يد، أو ساعة حائط، الموسيقي التائه، صاحب النزوات، المتقلب، الغاوي، الكاثوليكي بعد تحول ديني، المعادي لـ «الأنوار» عن قناعة راسخة، الذي رفعه كَنْت إلى مرتبة نيوتن، لأنه اكتشف الطبيعة العميقة للإنسان، والقانون السرّي الذي يتمّ به تبرير العناية الإلهية بفضل ملاحظاته. وهو روسو نفسه الذي يقرّ كَنْت بفضله عليه بعبارات مؤثرة وغير معهودة: «مضى زمن كنت أرى فيه أن المعارف وأن تقدمها يشكلان وحدهما شرف الإنسانية، وكنت أحتقر فيها الإنسان الذي لا يعرف شيئاً. إلا أن روسو أعادني إلى الطريق القويم. وزال معه هذا الحكم السابق والأعمى: تعلمت أن أحترم البشر»[24].

لن ننتهي، من دون شك، من إبراز النواقص، والتناقضات والأحكام القَبلية للمقولات الكَنْتية. وسيكون أقرب إلى الفعل الخارق، عند إنسان من ثقافته، أن يتجاهل إلى هذا الحد أعمال وفناني زمانه، وأن يتجاهل أن كونيغسبرغ (Königsberg) شكلت، مثل دانتزيغ (Dantzig)، موطناً نشطاً للغاية للحياة الفنية في بروسيا الشرقية.

إن حكماً ذوقياً، من النوع الكَنْتي المتشدد، ما تمت صياغته أبداً، من دون شك، بالمقابل لم يتحقق أبداً أي فعل أخلاقي موافق للإلزامات الحاسمة. هذه المشكلة ليست مشكلة كَنْت، المنشغل قبل أي شيء آخر بصياغة المبادئ المطلقة، الجامعة، التي يمكن تصور

(24) Cassirer, Ibid., pp. 31-32.

حرية الإنسان فيها. إنه يدفع استقلالية الذات صوب نتائجها البعيدة، وهي استقلالية أفكاره وإنتاجاته، ويعرّف بالطريقة التي يمكن بها تصور الاستقلالية الجمالية واستقلالية الفن، نظرياً على الأقل.

إلا أن هذه المبالغة نفسها تقود الموقف الكَنْتي إلى الغموض: ما تأكدت استقلالية المدار الجمالي، وما تم ضمانها، إلا لإظهار كيف أن الفن، بدوره، بعد أن جرى فصله عن المعارف والأخلاق، يفعل فعله في المدار الإدراكي وفي المدار الأخلاقي. لقد وجدنا، واقعاً، أن الجميل هو رمز الأخلاقية، مثلما يقدّم لنا السامي فكرةً عن اللامتناهي. إن هذه الصلة الأخيرة مع المعارف غير مباشرة، واقعاً، لأن الفن يكتفي بالإنجاز نفسه، أو يدعنا نتعرف بالأحرى على ما لا يقوى العلم على معرفته، أي عالم الأشياء في حد ذاتها، أي «النومين»(*).

إلا أن هذه العلاقة السلبية كافية، على أي حال، لإعداد ظهور مفهوم الفن، مثل باب مفتوح على المطلق، مثله مثل الدين والفلسفة. ولن يلبث الرومنسيون أن يتذكروا هذا.

السؤال كلاسيكي: أي مكانة تحتلها جمالية كَنْت في التفكير المعاصر؟

إلا أن الجواب قد يقع في تبسيط شديد: كالقول بأن جمالية كَنْت تحتل مكانة هائلة من دون شك، إلا أن هذا يمكن قوله في أي فلسفة مميّزة في العصور السابقة. ويبدو من النجاعة بمكان طرح السؤال ما إذا كان الوضع الحالي للفن وللجمالية يناسب بشكل أو

(*) لفظ إغريقي الأصل، ويعني الشيء في ذاته، أي ما يمكن تصوره والتفكير فيه، ويعني عند كَنْت الشيء في حقيقته، أي الحقائق المدركة بالحدس العقلي، في مقابل أي محسوس.

بآخر أطروحات **نقد ملكة الحكم**. والجواب سيكون، في هذه الحالة، مخيّباً للآمال: يبدو أن الموقف المعاصر من الطبيعة، والفن والعقل، معارض في صورة كلية لاشتراطات كَنْت وآماله. إن مفهوم الطبيعة محدد في صورة قوية بكيفية المعالجة التي نخضع الطبيعة لها، في حضارتنا التقنية ـ العلمية، المصنّعة بصورة قوية، سواء أكانت الطبيعة الخارجية أو الإنسانية. إن طبيعة عذراء، صالحة في أصلها، على طريقة روسو، لا تغذي ابتداءً من هذه اللحظة سوى الأحلام النوستالجية. يستجيب الفن، سواء في إنتاجه أو في استقباله، لمصالح متعددة: تسلية، طلب المتعة، الاحتفاء الذاتي، ترويج سياسة ثقافية، والمنفعة والعائد، بطبيعة الحال، وهي أهداف، وأهداف غير مصرح بها في الغالب، وتجعل من مقولات «الرضا المنزه عن الغرض»، ومن «الغاية من دون نهاية»، أكثر من طوبى ساذجة. وفي عصر وسائل الاتصال الحديثة، لا يمكن لتبليغ التجربة الفنية، حتى حين تتعلق بالشعور الذاتي إزاء الجمال، أن يتعيّن من دون مفاهيم، ولا من دون نماذج تسعى إلى فرضها على الجميع، من دون أخذ التنوع الثقافي بالاعتبار. ها قد بعدنا من الإقرار الحر المستند إلى قَبلي حس جمالي سليم، حاضر في كل واحد منا. أما عن محكمة عقل واحد وموحد، فقد انشقت إلى هيئتين قضائيتين، إذا جاز القول: واحدة تصرّ على الاعتقاد بإمكان تحقيق مثالات من العدالة والحرية والمساواة، وإن كانت صعبة التحقق واقعاً. إنها، في الواقع، ذرائع لإرضاء الضمير، ليس إلا. أما الهيئة القضائية الثانية فإنها تحاكم أنواع التقدم بهدي عقل وضعي، منظم، وحسابي، وموظف لأغراض استعمالية، مثلما نقول أحياناً.

بعد مئتي سنة على ذلك، بدت المفاهيم الكَنْتية عصيةً على أي إحالة على مضامين حقيقية وملموسة، بل يمكننا القول إنها فارغة. يعالج كَنْت واقعاً المتعة كما الرضا، اللذين تجلبهما الحواس، إلا أنه

يحد مباشرة من مجمل التجربة المحسوسة، مثلما يمكن للفرد أن يعيشها. يبدو الرضا، في ذلك، من دون مادة، كما لو أن أحد المحرَّمات (الأخلاقية، الثقافية، الاجتماعية؟) يضغط بشكل أولي على التفتح الشهواني وعلى التمتع الفيزيائي، لدرجة أن الجمالية الكَنْتية تبدو كما لو أنها لا تدعو إلا «لمُتعويّة رخوة»[25].

إن هذا الحكم القاسي يدل بشكل دقيق، على أي حال، على واحدة من مفارقات التصور الكَنْتي: الجمال، من دون مفهوم، لا يتم تعريفه إلا بالرضا، إلا أن هذا الرضا مقطوع. ألا يمكننا التفكير بأن الرضا ليس سوى عنصر من جملة عناصر في الحكم على الجمال؟ ألا يتقيّد النظر إلى عمل فني جميل بجميع أنواع الاستدعاءات والأسباب، الواعية بهذا القدر أو ذاك، والقابلة للتحليل جزئياً بألفاظ المفاهيم، بحيث لا تفسد أبداً صحة الحكم؟

من الواضح أن المفاهيم الكَنْتية تعنى بالشكل على حساب المضمون، وهي ليست فارغة مع ذلك: إنها مجوّفة، ما يعني شيئاً مختلفاً تماماً. وغناها يتعيَّن في هذا الخلاء نفسه. إن نقد الحكم الذوقي لا يفيدنا في شيء. ربما! إلا أنه يعلِّمنا الشيءَ الكثير عن أنفسنا، وعن هذه الحرية التي حَكم كَنْت علينا بها، بمعنى من المعاني.

ما قيل شيء عن الصفات اللازمة، التي لكل غرض «جميل» أو «سام» أن يمتلكها. في هذا تتعيّن، مع ذلك، الشواغل الكبيرة للجمالية المعاصرة.

بالمقابل، تحثنا التجربة الجمالية للجميل عند كَنْت على استبيان

---

(25) انظر في هذا الخصوص ما كتبه أدورنو في: Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par M. Jimenez, nouv. éd. rev. et corr. (Paris: Klincksieck, [1996]), p. 29.

«تظهر الجمالية لدى كَنْت، وفي صورة مفارقة للغاية، مثل متعوية من دون عضلات، أو مثل متعة من دون متعة...».

أجلى لدوافع أحكامنا، وعلى التمييز بين الخيارات الصادقة والأفضليات الخبيثة. إنها تتيح لنا تجنب الخلط، على سبيل المثال، بين الجميل والسائغ، وبين الحكم الجمالي وحكم الذوق الطبخي[26] لم يفارق ذاكرتنا بعد التشبيه القبيح، الذي أجراه دو بو، بين يخنة الطباخ وأعمال العقل.

مع ذلك، فإن تجربة السامي أكثر إرباكاً. والجمال ليس سوى رمز الخير. أما السامي، بدوره، فهو يتيح لنا استبيان فكرة اللامتناهي، أي فكرة الحرية بالتالي. والحرية، واقعاً، تكون كلية أو لا تكون. والجميل موصول بالتوافق بين ملَكاتنا، والسامي بنزاعاتها. والجميل تناغم، فيما يمكن للسامي أن يكون مشوه الشكل، أو لا شكل له، أو فوضوياً. المتعة لواحد منهما، والألم كما المتعة للثاني.

أكان في مقدور كَنْت أن يدرك، قبل فرويد، أن السامي هو من التسامي لعذاب مخفي، مكبوت، متحول بفعل الوعي (العقل)، والذي يسمح «لما لا يمكن تمثيله» بأن يصبح مؤقتاً «قابلاً للتمثيل»؟ ففي واقع الأمر، لا شيء أكثر تفلتاً من الشعور بالسامي... وعلى الصعيد الفني، هذا يعني أن حرية الخلق الشكلي هي بدورها لامتناهية، من دون قواعد، من دون نواه. ويبقى علينا، وحدنا، أن نحسن استعمال هذه الحرية، وأن نحدِّد حدودها. نحن، بمعنى من المعاني، أسياد هذه اللعبة.

إن النظام الكَنْتي يمثل مرحلة الانتهاء للأفكار الموضوعة من قبل «الأنوار» (الألمانية)[*]. و«انتهاء» لا تعني «التتويج»، بل تخطي

---

(26) يعترف أدورنو لكَنْت بفضل «انتزاع الفن من الجهل الشره الذي لا يتوانى عن جسه وتذوقه»، المصدر نفسه، ص 28.

(*) يشير اللفظ (Aufklârung) في الألمانية إلى ما يفيد الإعلام والإيضاح، ويشير هنا، إلى حركة تفكير عقلاني، شبيهة بـ «الأنوار» في فرنسا.

فلسفة «الأنوار» بالأحرى. وفي العام 1804، عند موت «صيني كونيغسبرغ»[27]، في اللحظة التي تنطفئ فيها أنوار العقل، اشتعلت فورة الرومنسية، المتولّدة من انكشاف أوهام ومن تبدد أحلام فترة مابعد الثورة.

كتب فريدريك فون شيلر **رسائل عن تربية الإنسان الجمالية** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*) وفق الروحية الكَنْتِية. إلا أنه يظهر، مع ذلك، ومنذ هذا الوقت، نقدُ الأطروحات الكَنْتية، والتي للـ «أنوار» بشكل عام. عرض هذا الكاتب معنى جديداً لاستقلالية الجمالية، محدداً للفن مهام ذات وجهة أخلاقية وسياسية.

هناك جمالية كبيرة قيد التشكل، وهي جمالية هيغل. ستشهد لاستقلالية الجمالية مثل نهج قائم بذاته، وستتقاسم في الوقت عينه غموض حرية نظر إليها مثل مثال، لكنه غير متحقق أبداً. إنها تتجاهل أيضاً المصير الذي ينتظرها: أن ترى غرضها ـ أي الفن ـ يذوي، وأن يفقد على الأقل حقيقته وحياته.

الاستقلالية الذاتية للجمالية وتبعية الفن

من كَنْت إلى هيغل

يؤكد كَنْت، بقوة، على استقلالية المدار الجمالي، وعلى الذاتية غير القابلة لاختصار شعور الذوق. يقول طبعاً بأن الجميل موصول بالأخلاق، غير أنه ليس سوى الرمز: ومن الواضح أيضاً أن

---

(27) تعود هذه العبارة إلى فريدريك نيتشه. لقد كان قاسياً ولكن يقظاً، إذ قال عن كَنْت أن فكره كان «تاريخ عقل»؛ بل استنتج أن كَنْت «عاش قليلاً» لأن طريقته في العمل أخذت منه وقت العيش أياً كان.

ملفوظ حكم يشترط إمكان التحاق الجميع به، إلا أنه من الواضح أيضاً أن الحكم الجمالي، وهو ما يميّز الذات عن غيرها، متحرر من أي غاية ذاتية وموضوعية.

إن فقدان الاهتمام بالواقع الملموس والمادي يثير مشكلة: ماذا في إمكان الجمالية أن تستفيد من استقلالية تفصلها بهذه الجذرية عن جميع حقول الأنشطة الإنسانية، سواء عن العلم، أو الأخلاق، أو ببساطة عن الحياة اليومية؟

يعطي كَنْت أولوية للجميل الطبيعي على الجميل الفني، في ما خلا الأمثلة النادرة التي يظهر فيها عمل عبقري خلاق في إنتاج الروائع: هل يعني هذا أن الفن عموماً، وأن الفنون الجميلة خصوصاً، لا تلعب غير دور محدود في تصرف الإنسان بالعالم، وبالمجتمع أيضاً؟ إن المكانة التي يخص بها كَنْت الإبداع الفني والأعمال الفنية، والتي تكاد أن تكون غائبة عنده، تظهر في جميع الأحوال ما يؤكد ذلك. وتشكيل استقلالية جمالية يلعب، في الواقع، دوراً رئيسياً عند اللاحقين على كَنْت.

سبق لنا أعلاه أن لفتنا النظر إلى أن الجمالية، منذ نشأتها كاختصاص، اختفت على الفور تقريباً «كعلم للجميل»[28]. سمحت لنا هذه الحجة بإظهار كيف أن الجمالية كانت تتولّد بوصفها خطاباً فلسفياً خصوصياً. يقف الخطاب عند كَنْت على مسافة لائقة من الممارسة الملموسة للفنون. حصل هذا في وقت متأخر من دون شك! غير أن الجمالية الكَنْتية تمثّل فرصة لإيضاح جلي للأسئلة الشائكة التي طُرحت في العصور السابقة. نحن، إذاً، أمام إعادة تشكيل كامل للإشكالية الجمالية، في ما يتعلق تحديداً بالعلاقات بين

(28) انظر أعلاه إلى القسم الأول: «انفكاك واستقلالية ذاتية»، في الفصل الثالث.

الذات والواقع، والعلاقات بين الفن والطبيعة، ودور المحاكاة في الفنون الجميلة، والدور الوسيط للفن بين المعارف والأخلاق.

إن قيمة كَنْت لا تغيب أبداً عن أنظار معاصريه. وفي العام 1801 ـ قبل ثلاثة أعوام على موت فيلسوف كونيغسبرغ ـ صرح فريدريك فون شيلينغ (Friedrich von Schelling) (1775 ـ 1854): «قبل كَنْت، كانت كل عقيدة للفن، في ألمانيا، فرعاً أكيداً من جمالية بومغارتن ـ طالما أن هذا التعبير استعمل لأول مرة منه ـ لكي يتم تثمين هذه، يكفي الانتباه إلى أنها، هي ذاتها، وبدورها، فرع من فلسفة وولف. وفي الفترة التي سبقت كَنْت مباشرة، والتي سادت فيها، في الفلسفة، الشعبوية المبسطة والأمبيريقية، سادت النظريات المعروفة للغاية، نظريات الفنون الجميلة والعلوم الجميلة، التي لم تكن مبادئها سوى المقترحات الرئيسة في علم النفس عند الإنجليز والفرنسيين».

لا يسعنا، هنا أيضاً، إخفاء مفاجأتنا بظهور المسافة النقدية المذهلة التي أَظهرها هؤلاء المفكرون من معاصريهم. وشيلينغ، الذي يبلور، في هذا العصر، أطروحته الخاصة في فلسفة الفن، لا يتردد عن إبداء نقد قاس في حق من يفسرون الفن بواسطة علم النفس الأمبيريقي، والذين يتحدثون عن أعجوبة الفن بطريقة كاشفة ومظلمة للغاية، مثلما يخبر غيرهم حكايات الأشباح وغيرها من الخرافات. يحقّر شيلينغ، بسخرية لاذعة، جماليي الطبخ، الذين يصوغون وجبات وكتباً عن الطبخ، ويدّعون أنهم يزِنون بدقة البهارات اللازمة، وللمأساة: كثير من الرعب، ولكن ليس بشكل مفرط، ومقدار مماثل من الشفقة، ودموع لا تحصى! كما يظهر، إلى ذلك، قاسياً مع مدعي النزعة الكَنْتية، وهم في غالبهم أساتذة وزملاء له، الذين يحفظون عن ظهر قلب **نقد ملكة الحكم**، والتي ينقلونها، بوصفها الجمالية، إلى كراسيهم الجامعية وإلى كتاباتهم.

في رأيه، لم يستطع أحد بعد كَنْت، أن يبلور علماً حقيقياً لفلسفة الفن، صالح عالمياً وبشكل دقيق. غير أن هذا ما يرمي إليه فريدريك فون شيلينغ: بناء نظام جمالي، آخذاً بالاعتبار التطور التاريخي للفن. سيبرز هذا النظام الفارق بين الفن العريق والفن الحديث، إلا أنه سيعتبر هذا التعارض ثانوياً: لن يكون سوى تعبير عن فن واحد ومبتكر، عن أمر مطلق. وكل من هذه الفنون، مثل التصوير والموسيقى والفنون التشكيلية، وكل عمل فني في حد ذاته، ستكون تجليات زمنية، مخصوصة، لهذا المطلق: «حسب رؤيتي للفن، الفن هو في حد ذاته انسكاب للمطلق (...) ففي تاريخ الفن، لا في غيره، تتكشف الوحدة الرئيسة والداخلية لأعمال الفن كلها، كما يظهر فيه أيضاً أن جميع القصائد تتأتى من العبقرية عينها ووحدها، والتي ما كانت تتبدى في التعارض بين الفن القديم والفن الحديث إلا في هيئتين مختلفتين».

إن هذه الاقتباسات من **محاضرات في فلسفة الفن** (*Cours de philosophie de l'art*) لفريدريك فون شيلينغ تظهر بأن ورثة كَنْت المباشرين، المعدّين في مدرسته، ليسوا تلامذة مخلصين لفلسفته. والسياق التاريخي يؤدي حتماً دوراً هائلاً. وغداة الثورة لا تحمل معها قصة الغرام الرائعة، المعقودة منذ ديكارت، بين الإنسان والعقل الظافر. لقد سقط روبسبيار (Robespierre) (في 9 تيرميدور)، والمحكمة الثورية وإرهاب عام 1794 الكبير(*). واهتزّت قواعد الإيمان بالعقل نفسه، الذي كان يفترض أن يقود الإنسانية على درب تقدم مستمر ولامتناهٍ في جميع الميادين: العلم، والأخلاق، والقانون، والسياسة.

(*) تعني الإشارة إلى أحداث عنيفة في غمار «الثورة الفرنسية».

أصاب شيلينغ التقدير ـ وهو صديق الشاعر هولدرلين وهيغل ـ حين انتبه إلى التوافق بين الحدث التاريخي في العام 1798 ـ «الثورة في الوقائع» ـ وبين الانقلاب الثقافي الذي أحدثه كَنْت ـ «الثورة في الأفكار». غير أن هذا التزامن يشترط أيضاً وجود توافق بين تراجع الأفكار الثورية وانكفاء الفلسفة الكَنْتية.

وكان كَنْت قد بذل جهداً لحصر سلطات العقل في عالم الظواهر، إذ قطع الطريق، لو أمكن القول، أمام مسألة الكائن: المطلق، الحقيقة، الأشياء في ذاتها، «النومين»، ليست مما يعتني به العقل. والمعارف ممكنة لأن ذاتاً، مسلَّحة بمبادئ قَبلية، متعالية، تبلّغ الواقع الأمبيريقي. هذه الأولوية، المعطاة للفكر، تعود، إذاً، إلى نزعة مثالية، إلا أنها مثالية متسامية.

بالمقابل، فإن شيلينغ ـ كما ظهر لنا للتو ـ وفيشته (Fichte) وهيغل بلبلوا الحدود التي كان كَنْت قد أقامها. وقد استبدلوا العقل الكَنْتي، وطموحاته المتواضعة مع ذلك، بالفكر المتعجرف، المتعطش إلى معرفة المطلق، والقادر على استبيان قدرات الله وأفكاره نفسها. كما جرى إحلال التفكير المجرّد محل التفكير العقلاني. والعقل، في حساب كَنْت، يفترض وجود طريقة متشددة، دقيقة، عصية على فانتازيا المخيلة، وأنواع الحدس، والشعور. ويقوم الفكر، عند فيشته وشيلينغ، مكان العقل. إن هذا الفكر هو في خدمة أنا، فردانية، وعبقرية، تجسد، في صورة فردية، جميع الملكات التي مدت الطبيعة بها الإنسان، بما فيها الملكات المتضادة ظاهرياً: العقل والحدس، والثقافي والحسّاس.

هذه المثالية فردية عند فيشته (1762 ـ 1814): تستند إلى وحدة الفكر، والأنا. هذه الأنا حرة ومستقلة: إنها التي تضع العالم خارجاً عما هي. إلا أن هذه الأنا، في الوقت عينه، تشعر بألم عجزها عن

بلوغ المعرفة المطلقة بالأشياء. ألم غامض لهذه الأنا، التي تتعيّن في أنها منقضية، محدودة، وفي أنها ـ على الرغم من ذلك ـ تطمح إلى اللامتناهي، واللامحدود، وإلى أن تذوب في وحدة العالم والكون. احتفظ فيشته من كَنْت بفكرة التفاعل بين الذوات، والجامعة، محدداً لها مضموناً ملموساً. إنه يفكر في دستور دولة تضبط بشكل عقلاني حياة الفرد في مجموعته، سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي أو الأخلاقي أو الثقافي.

يمثل شيلينغ المنحدر الموضوعي لهذه المثالية. والفكر لا يختلط أبداً بالأنا، إنه ينوجد أيضاً خارجها، في الطبيعة: إنه يتعيّن موضوعياً فيها. ما يفعل الفنان الذي يبدع؟ إنه يحقق، في صورة موضوعية وملموسة، الفكرة التي في داخله. الفن هو أساساً المكان الأمثل الذي تتصالح فيه الطبيعة مع الفكر، وتتحد الأنا مع العالم، ويمتزج الفرد بما هو جامع: يصير الفن، إذاً، ظهوراً للمطلق.

سنرى لاحقاً كيف أن هيغل تخطى هذين المفهومين المثاليين، وكيف أن الفن، المندرج في التاريخ، هو انكشاف، وظهور المطلق في شكل ملموس.

من الواضح أن الفلسفات اللاحقة على كَنْت تعطي الفن نصاباً مختلفاً تماماً عن الذي كان له في **نقد ملكة الحكم**، بل أكثر من ذلك في المفهومات التالية. إن الفن يمثل، من الآن وصاعداً، من بين جميع الأنشطة الإنسانية، النشاط الذي يستجيب أفضل من غيره للتطلعات الأساسية، العائدة إلى الماورائيات أو اللاهوت. والمفاهيم الرومنسية، المتأتية من ردّة فعل معادية للـ «أنوار» عند كتّاب وشعراء مجموعة «عاصفة وانقضاض»، تتلاقى تماماً مع هذه الأطروحات الفلسفية.

إن الحركة السابقة على الرومنسية، أي «عاصفة وانقضاض»، نشأت قبل الثورة الفرنسية، حوالى العام 1770، في عهد الأمبراطور فريدريك الثاني، وسط حقبة «الأنوار» (الألمانية). أحيا هذه الحركة شبان منشقون ومعادون للعقلانية الهانئة والبورجوازية، واختفت في العام 1780. ما كان لهذه الحركة أن تخلّف أثراً في التاريخ الأدبي، لولا أن كتاباً وفلاسفة شهيرين، مثل شيلر وغوته وهردر، ساندوها.

إن مجموعة «عاصفة وانقضاض» لحظة حماس، متمردة على الامتثالية، ظاهرة مؤقتة، إلا أنها، لو جرى النظر إليها وفق منظور ممثليها الثلاثة الذائعي الصيت، تشكل تمهيداً للرومنسية. الرومنسية، لفظ صعب في التحديد: فريدريك فون شليغل يشترط كتابة ألفي صفحة لكي يحاول مثل هذه المحاولة. إنها طريقة مثل أخرى للقول بأن هذه المحاولة مستحيلة. لنكتف، إذاً، برسم بعض المعالم.

إن غوته، كاتب **آلام الشاب فرتر** (*Souffrances du jeune Werther*)، رومنسي منذ وقت، وشيلر، مؤلف **قطّاع طرق** (*Brigands*)، هو كذلك أيضاً، غير أن هؤلاء السابقين على العهد الرومنسي تطوروا في اتجاه الكلاسيكية ولاسيما في نهاية القرن. نرى في هذا كيف أن التحقيب بين عهد كلاسيكي وآخر رومنسي، في ألمانيا، لا يوافق أبداً الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر، ولا الرومنسية التي تبعتها في نهاية القرن الثامن عشر.

إن كتّاب جيل **عاصفة وانقضاض** (*Sturm und Drang*) كلاسيكيون، لأنهم يعتبرون أن الفن الإغريقي، الناشئ - حسب تعبيرات غوته نفسها - فوق الأرض الكلاسيكية، يمثل التمام الإعجازي، والجمالَ المثالي والدائم. إن هذا المفهوم العائد إلى غوته وشيلر عن الفن الإغريقي، والذي نظر إليه بعض المعاصرين على أنه ظاهرة نكوصية، يتداخل مع مصدر آخر ومهم للرومنسية

الألمانية: القرون الوسطى. غوته نفسه اكتشف، قبل كاتدرائية ستراسبورغ، البارتينون (الهيكل الإغريقي)، وأبدى حماسته للأسلوب القوطي. أما نوفاليس (1772 ـ 1801) فمجّد المسيحية في عهود القرون الوسطى.

تظهر عندها، في بداية القرن التاسع عشر، نزعة توفيقية غريبة، في الفلسفة، والشعر، وفي الفنون عموماً: يمكن للواحد منا أن يكون وارث عصر «الأنوار»، وتقدمياً ورومنسياً محافظاً، وكلاسيكياً ورومنسياً، ومتزهداً ووثنياً، وماورائياً ومشغولاً بتنظيم القانون أو الدولة، وجامعاً ووطنياً قريباً. ينشر غوته **مداخل المعابد** (*Les Propylées*) (1798)، وهو في حقيقته بيان كلاسيكي النزعة، فيما ينشر في الوقت عينه نوفاليس، المتزهد والأفلاطوني، مقالاته في مجلة الأخوين شليغل، **أتينايوم** (*L'Athenaeum*) (نسبة إلى أثينا)، وهي أول منشور رسمي للرومنسية. بل يشكل نوفاليس أحد منشطي هذه المطبوعة ذات العمر القصير (1798 ـ 1800).

كيف يمكن تفسير خليط المصادر هذا، والتطلعات المختلفة والمتناقضة، إلا بوجود رهان واحد: إنقاذ أوروبا بالثقافة، والفن، والشعر. وتمكين كل واحد من أن يعي أنه قابل لأن يكون مواطن العالم، وأن جميع البلدان المتجاورة، والتي كانت في حرب في ما بينها ـ فرنسا، إيطاليا، النمسا، ألمانيا، إنجلترا ـ تشكل جسماً فنياً مثالياً (تعود هذه التعابير إلى غوته).

إلا أن الواقع يخيّب كل رجاء، وفكرة الوحدة الأوروبية مازالت بعيدةً، ولا نعدّ هنا دول هولندا وإسبانيا وروسيا، التي ستنتهي بأن تتحالف ضد فرنسا. القنصل الأول أصبح قنصلاً مدى الحياة (1802)، وفي العام 1804، أصبح بونابرت يسمّى «نابوليون»، وتتهيأ قواته لاجتياح ألمانيا: هزائم قاسية (تحديدا في فيينا في العام 1806)

لبروسيا، ولألمانيا التي كانت تحلم، من دون أن تصدّق ذلك بالضرورة، بأن تتحوّل إلى أمة.

لا نحسن فهم ردة الفعل الرومنسية أبداً، سواء في الفن أو في الفلسفة، لو وضعنا جانباً الارتباك الذي أصاب جيلاً من المثقفين إزاء وضعية خارجية خطرة، ووضعية داخلية من الأزمات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية والايديولوجية الباعثة للقلق بشكل خاص.

إن إعادة الاعتبار للقرون الوسطى، والعودة إلى العراقة الإغريقية واللاتينية، أسهمت في الترميم الثقافي لبلاد تبحث عن صيانة نفسها من الفوضى. قبل وقت قليل على اجتياح القوات الفرنسية، يحدد نوفاليس بدقة الحالة الذهنية في عصره: «في ألمانيا، يمكننا، بشكل أكيد، أن ننتبه إلى أمارات عالم جديد. وألمانيا تتقدم جميع البلدان الأوروبية في مسيرة بطيئة ولكن ثابتة، بينما تنشغل هذه في حروب، وفي اهتمامات وقضايا ضيقة، تجهد ألمانيا بكل قوتها لكي تصبح مؤهلة للمشاركة في عصر ذي ثقافة عالية، وسيوفر لها هذا التقدم، في الزمن، رجحاناً كبيراً على غيرها»[29].

أياً كان دور القرون الوسطى، والشعور الديني، والمسيحية في التفكير الرومنسي، سواء الألماني أو الفرنسي (شاتوبريان، فيكتور هوغو)، فإن اليونان العريقة، أكثر من إيطاليا، كانت تشغل بال الفلاسفة والشعراء.

إلا أننا نقوى، من الآن وصاعداً، على التدقيق في ما سبق أن قلناه أعلاه: فيونان الرومنسية ليست بأي حال يونان العصر الكلاسيكي، ولا يونان مدرسانيي القرون الوسطى. باتت اليونان

(29) Friedrich Novalis, *Petits écrits*, traduit et présenté par Geneviève Bianquis (Paris: Aubier, 1947), pp. 161 sq.

تندرج، من الآن وصاعداً، في التاريخ بفضل تنقيبات آثارية، وتثبّت، بالفعل عينه، الفن في تاريخها الخصوصي. توفر اليونان النقطة التي يتعيّن النظر منها إلى الحضارة الغربية منذ أصولها، وفهم الثقافة مثل مسار، وتطور، وحياة، أي موت، إذاً.

بل أحسن من ذلك: يسمح النموذج اليوناني بالتفكير في الحداثة الناشئة، وباستباق الطابع العابر لفن يسعى إلى القطيعة مع الجمال الأبدي، كما عند بودلير، وقبله عند هيغل. أما مفارقة النصف الثاني من القرن التاسع عشر فهي تحديدا أن الفن اليوناني لايزال يظهر مثل نموذج، في اللحظة نفسها، التي كانت تتهاوى فيها النماذج.

لنجر بعض الخلاصات: في بداية القرن التاسع عشر، في إطار استقلالية الجمالية نفسها، يتحقق الفن من أن دوره ومكانته تبدلا. وتظهر بالتالي نزعتان. هناك، فلاسفة (شيلينغ)، أو شعراء (هولدرلين)، يرسمون للفن رسالة ماورائية أو لاهوتية: يمكّننا الفن من بلوغ المطلق، والحقيقة، والكائن، والله. ويمكن الحديث عن نزعة إلى تقديس الفن. إلا أن هناك أيضا من يرسمون للفن مهامّ زمنية، تربوية، اجتماعية، أو سياسية. وهذا يشير إلى نزعة تجعل الفن دنيويا.

إن النزعتين، التقديسية والدنيوية، لا تتعارضان دائما، بل يمكن أن تتعايشا في جمالية واحدة، كما عند شيلر أو نيتشه. إلا أن الأهمّ يتعيّن في هذا: اكتسبت الجمالية استقلاليتها على قاعدة التحرر التدريجي للفن من وصايات الماورائيات واللاهوت والدين والأخلاق: هذه الانفكاكات تصاحب تحرراً من إكراهات اجتماعية ومؤسساتية: الاعتراف بمكانة الفنان، وضع الأعراف الأكاديمية قيد المراجعة.

تمثل الجمالية الكَنْتية اللحظة التي وافقت استقلالية الجمالية فيها استقلالية الفن. ولكنها وافقتها بصورة تجريدية: إن موقف كَنْت

الشكلاني يجعل الفن عاجزاً وعديم النفع. بالمقابل، ما أن ينظر إلى الفن في علاقته الملموسة بالمجتمع على أنه ممارسة فعلية، ومبدعَ أعمال، تظهر الصلات من جديد.

من هنا ينشأ السؤال: أليست الاستقلالية الجمالية هي التي تسمح بالتفكير بأن الفن، في أي زمن كان، لم يكن مستقلاً أبداً؟

لطالما كانت الصلات موجودة بين الفن والدين، والماورائيات، والأساطير، ومختلف أنظمة تمثيل العالم، سواء في اليونان، أو في القرون الوسطى أو في القرن الثامن عشر. وفي كل عصر، سعى فلاسفة ومفكرون والفنانون أنفسهم إلى إعطاء الفن دوراً في المجتمع، وإلى جعله مقتصرا على مهام تربوية، على سبيل المثال. غير أنه لم ينظر إلى هذه الصلات في إطار خطاب خصوصي. وحده تشكيل الجمالية، مثل نطاق مستقل، سمح بالاضطلاع، على المستوى النظري، بتبعية الفنون هذه.

ولعل الوصول إلى مثل هذا الاستنتاج هو الذي جعل أن هذه التبعية لم تكن تامة أبداً، وأن الإبداع الفني تمرد دائماً ضد الأنظمة المفروضة عليه[30]. والفن، في الواقع، كان دائماً حيث كانت العقائد والأنظمة المتعارف عليها لا تنتظره: في مدينة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، كان الفن يتلاعب بتأنيبات أفلاطون، وكان في النهضة يداور قواعد المنظور الجوي المتعاهد عليها، وكان في بدايات القرن التاسع عشر يتحدى ضوابط التمثيل التصويري وقوانين التناغم التقليدي. وتدخلت العقائد، والأنظمة، ونظريات الفن في وقت متأخر: هكذا تقدَّمها الفن، في تطوره دائماً، وحتى اليوم، أو أنه دحضها بسرعة.

---

(30) انظر الباب الثاني، «تبعية الفنون».

وما حادت عن هذا المصير أبداً نزعة تقديس الفن نفسها، التي أكَّدها الفلاسفة مابعد الكَنْتيين والشعراء الرومنسيون، من شيلر إلى هيغل. وقد اعتبر نوفاليس، وفريدريك فون شليغل، وشيلينغ، وهولدرلين أن الفن بات منافس الفلسفة والدين: إنه الكشف عن الكائن. يبلغ هذا المفهوم اللاهوتي ـ الماورائي ذروته في فلسفة الفن عند هيغل. إلا أن «نظرية الفن المجردة»[31] ستتطور في سياق فنّ لم يكن يَعرف بعدُ الثورات الشكلية. هذه النظرية تمثل، بعد هيغل، آخر مسعى للتفكير في الفن في صلته القوية بالمطلق، قبل أن تدخل الفنون في الحقبة «الحديثة حكماً»، التي سيطلقها الطليعيون[32]. وسننهي، إذاً، هذا الفصل الكبير المخصَّص لاستقلالية الفن بالحديث عن جمالية هيغل.

يمثل هذا الأثر الفلسفي الهائل خلاصة للمفاهيم مابعد الكَنْتية، المثالية والرومنسية في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. كما يشكل، إلى ذلك، مع إنتاج كَنْت، أحدَ المراجع اللازمة للجمالية الحديثة والمعاصرة، وهو ما لن نلبث أن نشرحه.

إلا أن تاريخاً للجمالية له أن يستعرض أيضاً مفاهيم أكثر تواضعاً، على أن تميز، على الرغم من ذلك، توترات الجمالية،

---

(31) أطلق جان ماري شافر (Jean-Marie Schaeffer) هذه التسمية على التقاليد الرومنسية، الغربية، المتولدة في ألمانيا، بعد «الأنوار»، والتي تدعي الكشف عن طبيعة الفن مثل نظرية للكائن. يتحول الفن، وقد جرى تقديسه بشكل مفرط، إلى معرفة «شطحية»، على أنه مثل الدين. سينتشر تأثير هذا النظام المجرد حتى نظريات وممارسات الفن الحديث والمعاصر. انظر: Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne: L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, NRF essais ([Paris]: Gallimard, 1992).

(32) انظر في هذا الخصوص الباب الثالث: «القطائع».

ولاسيما الأزمات التي عصفت في ذلك العهد، وهي توترات وأزمات سعى النظام الهيغلي إلى تخطيها.

التربية الجمالية حسب شيلر

تنبه فريدريك فون شيلر، قبل غيره، من دون شك، إلى خطر التجريد الماثل في الجمالية الكَنْتية. وقد توصل، في العام 1795، وهو أقل تفاؤلاً من كَنْت، إلى أن «مجرى الأحداث» ما عاد يسمح أبداً بتلبية شروط الفن المثالي. والعصر بات مقروناً بالنفعية، وبتوسع السوق ـ بما فيه سوق الفن ـ بينما يتقدم التطور العلمي والتقني بخطى كبيرة. كما يوسع العلم حدوده، حسب شيلر، ويضيق حدود الفن.

غير أن الأحداث هذه تعني أيضاً النزاعات السياسية وتهديد الحرب، التي تعرّض مصير الإنسانية للخطر. لننتبه إلى يقظة شيلر: «(. . .) الحاجة هي التي تتسيد اليوم على غيرها، وهي التي تلوي الإنسانية المتهالكة تحت نيرها الاستبدادي. والنفعية هي صنم العبادة الجديد لهذا العصر، إنها تطالب بأن تخضع لها جميع القوى، وبأن تمدحها جميع المواهب»[33]. وأي وزن سيكون للشرف الأخلاقي الذي للفن، وقد بات نشاطاً تافهاً في «الكرمس الصاخب لهذا العصر»؟

ولكن الانتباه إلى تدني دور الفن يعني، ضمنياً، أنه قادر، في بعض الظروف، على تأدية وظائف أخرى، أكثر أهمية. والرسائل

---

(33) Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduites et préfacées par R. Leroux (Paris: Aubier; éditions Montaigne, 1943), deuxième lettre, p. 73.

السبع والعشرون، **رسائل حول التربية الجمالية للإنسان**، التي نشرها شيلر بين أيلول/ سبتمبر 1794 وحزيران/ يونيو 1795، هدفت إلى تحديد هذه الوظائف. وهو في ذلك عدَّل نظرية كَنْت في صورة كبيرة.

بالتأكيد، إن **الرسائل**، وباعتراف شيلر نفسه، متأثرة بالكَنْتية. ولا نزال نتذكر أن كَنْت، على الرغم من تشديده على استقلالية الجمالية بالقياس مع الأخلاق، أبقى، مع ذلك، صلة بين الجميل والأخلاقية. يعتنق شيلر هذا المفهوم تماماً، إلا أنه يحاول أن يمده بمحتوى ملموس. كان شيلر، بوصفه فناناً، وكاتباً، ومؤلفاً مسرحياً وشاعراً، شديد التمسك بفكرة قوامها أن فنه، والفن عموماً، لا يخلو من النفع. في إمكان الفن أن يخدم مصائر الإنسانية، أي حياةً متناغمة وحرة، موافقةً في الوقت عينه للطبيعة والفضيلة. وهذا المثال يلبي المنفعة، سواء لدى الفرد أو الإنسان بوصفه جنساً من الأجناس. والاعتراف بهذا النفع، العالي بمعنى من المعاني، لا يضر أبداً بفكرة الرضا أو التمتع المجانيين. المقصود هو نزع الصفة الثقافية عن جمالية كَنْت، ونقل الاشتراطات الكَنْتية من الفرد إلى الجماعة. وهذا يعني، على سبيل المثال، تحديد المهام عينها للدولة السياسية ـ أو انتفاء الغايات نفسها ـ التي للفردانية.

يبدد شيلر سوء التفاهم الذي أقامه كَنْت في صلب عقيدته: يتعلق الجميل، حسب كَنْت، حصرياً بالطريقة التي تتمثل فيها الذات شكل الغرض، كما أن الشعور الذي يصيبها متصل بتناغم ملكاتنا، بين تفاهم وتخيل. يعترف كَنْت، من جهة، بأن ملكاتنا منجذبة إلى الغرض الذي حكم عليه بأنه جميل (وردة، زهرة خزامى)، إلا أن للغرض أن ينسى أيضاً، من جهة أخرى، هذا الانجذاب فلا يعتني إلا بشكل الحكم الخالص. هنا، يكمن لغز يمكن عرضه بقدر من

التبسيط: الجميل يجعلني أتمتع، إلا أنه يتوجب عليّ عدم الانتباه إلى هذه المتعة، لأن الجميل لا يكون عندئذٍ جميلاً.

ألن يكون أسهل الاعتراف بأن الجميل يحدث فيّ أثراً لا يشوه أبداً نقاوة حكمي؟ إنه أثر أخلاقي، كلي الاحترام، إذا كان هذا الغرض يمثل صفات خاصة بالغرض نفسه أتعرف بها على أن هذا يعود إلى الطبيعة وإلى الحرية: إن انتظام غرض، أو عمل فني، وإن التناغم بين الأجزاء التي تؤلفه، تمدّنا بشعور أن هذه تخضع لقوانينها الخاصة، وهذا ما يسِمها بشيء من الطبيعية. إنها تترجم توافقاً تاماً بين الشكل والمادة، كما لو أن الشكل جرى إنتاجه بحرية بهذه المادة عينها، من دون إكراه أو حيلة.

ها نحن قريبون من تعريف كَنْت للفنون الجميلة، التي لها أن تتخذ شكل الطبيعة، على الرغم من وعينا بأنها من الفن. كذلك نتعرف على الفكرة الكَنْتية التي بموجبها تكون العبقرية هي من بفضله تملي الطبيعة على الفن قواعده. إلا أن شيلر، وعلى خلاف مع كَنْت، لا يكتفي بتحديد أن على الغرض الجميل أن يكتسب عدداً من الصفات. بل يبقى تحديد طبيعة الأثر الذي يحدثه هذا الغرض فينا، ولماذا يلقى الغرض الجميل، المنتظم، المتناغم، صدى في طبيعة الإنسان نفسها.

كان كَنْت يتكلم عن ملكات، للتفاهم، والتخيّل والعقل، أما شيلر فيعبر، بدوره، ولكن بعبارات مستقاة من غرائز خاصة بالطبيعة البشرية: لماذا يدعو الجمال، وتناغم الشكل والمادة، إلى الإعجاب؟ لأنه يولّد تناغم طابعَي الطبيعة الإنسانية، أي العقل والحساسية. ولأنها أيضاً نداء إلى الوعي بين الغريزة الشكلية (Fromtrieb) والغريزة الحساسة (sinnlicher Trieb).

في الواقع، إن الترجمة المعتمدة عموماً للفظ الألماني (Trieb) ليست صائبة. يُستحسن الكلام عن نزوع، عن اندفاعة دينامية، بدل الحديث عن غريزة (Instinkt)، أو عن ميل فطري، إلزامي. يعرّف شيلر، على أي حال، هذه النزوعات بوصفها طاقات. ليست الغريزة قابلة للتّحسين، بينما يمكن، بالمقابل، توجيه النزوعات بفضل التربية. ليس هناك، بالنسبة لوارث «الأنوار»، مثل شيلر، من مشروع تربوي من دون الاعتقاد بتطور يصيب الفرد والإنسانية. إذا كان مثل هذا التطور ممكناً، فلأن الطبيعة الإنسانية لا تختصر بالتعارض بين النزوع الحساس والنزوع الشكلي، بين الإحساسات والعقل. وفي نظره، شاب المفهومَ الإحساسي ـ كما عند بورك على سبيل المثال ـ والنظرية الثقافوية ـ كما عند كنْت ـ عيبُ تفضيل واحد من طابعَي الطبيعة الإنسانية على حساب الآخر. ومن المعروف أن الإنسان لا يبلغ تماماً، ولا يتفتح، إلا في تناغم نزوعاته، أي ـ بكلام آخر ـ عندما يضع حدوداً لهذا وذاك بفضل تدخل نزوع ثالث، يطلق عليه شيلر اسم نزوع اللعب (Spieltrieb). والإنسان، المنقاد إلى النزوع الإحساسي، سجين طبيعته، وحاجاته الفيزيائية، وهو موضوع تحت النير الحصري للنزوع الشكلي، ومجبر على الانصياع للعقل، وهو ضحية قوته التشريعية، المجردة وغير المتعيّنة في شكل. وحدها لعبة الملكات ـ بين العقل والحساسية ـ تسمح له بالتفلّت من صنفَي العبودية هذين. ولكن أي نشاط غير الفن ـ وهو عمل مماثل للشكل وللمادة ـ يمثّل أفضل هذه الحرية التي تسود في الدولة الجمالية؟

هكذا تتوصل التربية بالجمال إلى تخطي الدولة الإحساسية، وإلى بلوغ الدولة الجمالية، بفضل التحكم «العاقل» بالنزوعات، وإلى بلوغ الدولة السياسية، ضامنة الاستقلالية التي جرى اكتسابها. في هذا الممر بين دولة وأخرى، تجربة الجميل أساسية: الجميل

يحسّن أخلاقياً، ويعني تطور الأخلاقية هذا تطوراً للعقل. في ختام هذا المسار، أي في ختام التربية الجمالية للإنسان، تظهر الدولة المثالية التي تتداخل فيها دولة العقل مع الدولة الأخلاقية والدولة الجمالية.

ومن المثير للاهتمام أن شيلر يتصور، على هذه الشاكلة، تخطي الفلسفة الكَنْتية، من دون خيانتها، ناقلاً إياها إلى نظام الظاهرات، على مستوى الواقع الأمبيريقي، الاجتماعي، والاقتصادي والسياسي. والاستقلالية الجمالية تلعب دوراً مهماً. بفضلها يصبح ممكناً تصور دولة تنتشر فيها الحرية ـ بعد أن جرى الإقرار بها في ميدان الفن أولاً ـ في جميع الميادين، بما فيها ميدان العلاقات الاجتماعية والعلاقات الأخلاقية.

يعرف شيلر تماماً أنه يصعب إيجاد اليونان العريقة، كما يعرف، بداهةً، أنه يستحيل بلوغ التمام المطلق. ولكن، إذا كنا معجبين بالفن اليوناني في العهد الذي عرفت فيه أثينا أوج تطورها، فذلك لأننا نتخيل أن اليونانيين قد اقتربوا من هذا التمام. إن التمرس بالفنون، والموسيقى، والتصوير، والشعر، مكّن الفرد من تفتح قدراته، ويتعيّن دور الدولة الحديثة في تطوير الشروط التي تسمح للجميع بالإفادة من الامتياز عينه.

إلا أن الأوهام لا تدغدغ شيلر في نهاية القرن الثامن عشر: تطور المجتمع، بفضل الأثر المشترك للعلم والتقنية، لا يوفر أبداً شروطاً مناسبة لانبثاق الدولة الجمالية. إن نقده للدولة الحديثة يبدو لنا اليوم أليفاً للغاية: «إن الإنسان، الذي لا يصله بنشاطه المهني سوى جزء صغير ومعزول من كل، لا يحصّل سوى تأهيل متبعثر، فلا تثبت في أذنيه، في صورة دائمة، سوى الضجة الرتيبة للعجلة

التي يديرها، فلا يطور أبداً تناغم كينونته، وبدل أن يطبع في طبيعته علامة الإنسانية، ينتهي إلى أن يكون انعكاساً وحسب لمهنته، ولعلمه»[34]. ما عاد يكتفي، هنا، بالتعريض بالنفعية في عصره، وإنما بالآلية الباردة لتنظيم اجتماعي يُخضع الأفراد لمبدأ العائد الاقتصادي، بنتائجه كلها: نشاطية متبعثرة، صراعات بين أصحاب المصالح، حياة معطلة، عداوة المبعدين عن ثقافة النخبة. إلا أن الجمال وحده، الذي نتمتع به معاً «بوصفنا أفراداً وبوصفنا نوعاً من الكائنات»، له القدرة على إزالة الامتيازات والديكتاتورية: «في الدولة الجمالية، البشر كلهم، مواطنون أحرار، لهم الحقوق عينها التي للنبيل»[35].

سبق لنا أن أشرنا أعلاه إلى أن نزعتي تقديس الفن ودنيويته ليستا متناقضتين، وسبق لنا أن تساءلنا أيضاً ما إذا كان تشكيل استقلالية جمالية ليس الشرط اللازم لتصور أن الفن ليس مستقلاً أبداً، وأنه على علاقة مستديمة مع الواقع الأمبيريقي. ويبدو لنا أن **الرسائل عن التربية الجمالية للإنسان** تظهر تماماً هاتين الفكرتين وتثبتهما.

هل للفن دور يلعبه في تطور الإنسان والإنسانية؟ هل للجمالية أن تضطلع بوظيفة سياسية؟ أجاب كَنْت بالسلب عن هذين السؤالين، طبقاً لمبادئ فلسفته نفسها. فيما أجاب شيلر بإيجاب جازم، فهو يعتبر، بطريقة حديثة للغاية، أن الإبداع الفني المستقل هو أيضاً عامل تحويل للمجتمع.

إن أطروحات شيلر لا تشغل، وبشكل مفارق، المكان المناسب لها في التفكير الجمالي المعاصر، مع أن تصوره للنزوعات الطاقوية،

(34) المصدر نفسه، الرسالة السادسة، ص 108- 109.

(35) المصدر نفسه، الرسالة 27، ص 355.

الحساسة، الشكلية واللعبية، يقترب من التعارض الذي أقامه نيتشه بين النزعة الأبولينية والنزعة الديونيزوسية. إلى ذلك، فإن التسامي الجمالي للنزوعات الشبقية اللاواعية، التي وجد فيها سيغموند فرويد القدرة على تنظيم شكلي للعمل الفني، بما يسمح بالاعتراف الاجتماعي به، يذكّر (أي التسامي)، في عدة نقاط، بنظرية الجمال عند شيلر.

بين المعاصرين، يمكن القول إن الفيلسوف هربرت ماركوز (Herbert Marcuse) هو أحد القلّة الذين أشاروا إلى الطابع الانفجاري لـ **الرسائل**. وهو يعتبر، في كتابه **إيروس وحضارة** (*Eros et civilisation*) (1955)، أن نظرية شيلر تستبق الأشكال الحديثة للاعتراض، والموجهة ضد مبدأ العائد النفعي وضد استبداد العقل، اللذين يسودان في المجتمعات مابعد الصناعية.

إن تفسير نظرية محدّدة تاريخياً وفق مقتضيات الراهن، ونقلها إلى المجتمع المعاصر، يشكلان من دون شك عملية خطرة. سيكون من السهل معاكسة ما قاله ماركيوز بالقول إن شيلر لم يكن سباقاً أبداً، بل هو وليد زمانه، لا زمننا أبداً. إلا أنه من الصحيح أن «أزمة» الجمالية، ومسألة العلاقات بين الفن والسياسة، مثلما ينظر إليها شيلر، لا تجعلاننا، حتى في أيامنا هذه، نحيد النظر عنها.

تعلّم الجمالية حسب يوهان بول

إن يوهان بول فريدريك ريشتر (1763 ـ 1825)، المعروف بيوهان بول، لم يستفد، على غرار شيلر، من المكانة التي عادت إليه في الجمالية. ومع ذلك يعتبره نيتشه، وعن حق، مثل أحد الرجال «الأكثر تعبيراً عن عصره». إن هذا التكريم لا يبدو مغالياً أبداً. غير أننا لن نفصِّل الكلام، مع ذلك، في **الدرس التحضيري**

للجمالية الذي ينشره في العام 1804[36]. إن كتاباً كهذا يشكل، في حاصله، تحدياً في عرض متسق، فهو يزخر بأمثلة ومراجع حصيفة، ويشير في كل سطر إلى التفاتات موحية، بين جد وهزل وهزء وسخرية وصفاقة أحياناً، فهو نتاج روائي أكثر منه لاهوتياً.

يوهان بول يهنّئ نفسه إذ لا يكتب مبحثاً علمياً عن الجميل، ولا خطاباً جدياً عن الفن. أما قَصَدَ من ذلك إنتاج شعرية، لا جمالية عن الفن؟ البعض عابه على ذلك. وهو يردّ عليهم بشكل عكسي: «هي ليست كذلك أيضاً (أي ليست «شعرية»)»! وهو يعترف بأنه كتب الكتاب بطريقة لا تعدو كونها محاكاةً ساخرة. وتثير لحظات النقد الذاتي في الكتاب الدهشة على أي حال: يبرّر يوهان بول استعماله للعنوان: «درس تحضيري» (vorschule) بأنه على سبيل المحاكاة مع الصفوف الأولى في التعليم الابتدائي، حيث يلتقي الطلبة في الحوش لتعلم دروسهم.

أما عن الجمالية حصراً، فلا طموح لها سوى إذاعة العناصر الابتدائية: «لن تكتب الجمالية الحقة»، على ما كتب، «إلا من قِبل رجل قادر على أن يكون في الوقت عينه شاعراً وفيلسوفاً». إلا أن يوهان بول كان يعرف نفسه أنه شاعر، وليس فيلسوفاً. وهو يلاحظ بشكل ساخر: «عما يسمى الجمالية، فليس لي ما أقول، سوى أنها صنعت من قِبَلي أكثر منها من غيري، وأنها خاصتي، طالما أنه يمكن لأحدهم، في العهد الطباعي، أن ينسب إلى نفسه فكرةً ما، بما أن المحبرة قريبة من المطبعة». هل لهذه الجمالية، مع ذلك، جودة ما؟ نعم، يجيب يوهان بول بشيء من التواضع، إن قمنا بإحصاء عدد الأيام المنقضية في كتابته، أي عشرة آلاف يوم!

Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, traduction et annotation de (36) Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy (Lausanne: L'Age d'homme, 1979).

إذا كانت الجمالية مشروعاً كتابياً مرجئاً، فإن هذا يعني أن أحداً من سابقيه، وقلةً من معاصريه، توصلوا إلى ذلك، إلى كتابته. وجب التوقف، في هذا المعرض، عند بعض الفرنسيين: فونتينيل وفولتير(!)، وعند بعض الإنجليز، مثل هنري هوم، وعند قلة قليلة من الألمان، من دون شيلر. أما عن «الجماليين الحديثين، المدافعين عن نزعة التسامي»، الذين يسوون نظريتهم وفق القياس الكَنْتي ـ مثلما يتم الكلام عن ذلك في عمل الخيّاطات ـ فيستحسن عدم الكلام عنهم!

لماذا تثير هذه الجمالية، المغالية، الجذلة، الرومنسية ـ من دون أن تكون كذلك فعلاً ـ اهتمامنا؟ إن أسباب ذلك عديدة.

سبق أن قلنا إن **الدرس** التحضيري للجمالية ليس بحثاً، بل هو مجموعة من المقاطع: قسمان كبيران يشتملان، واحد على ثمانية برامج، والآخر على خمسة عشر. إن موضوعات هذه المقاطع شديدة التنوع: الهزلي، والساخر، والصفيق، والمضحك، والطرفة، والكناية، والملحمة، والدراما، والرواية، وقصيدة «الأُود»(*)، والرثائية، والحكاية الحكمية، والقصيدة الهجائية، وفن المشهد، ومَوسقة النثر، ... إلخ.

لم يعمد يوهان بول، في هذا، إلى ابتكار أسلوب، ولا إلى طريقة في التعبير، بل يفعل أكثر من ذلك: يضع قيد العمل النوع الأدبي الذي سبق أن روجت له مجموعة مجلة **آتينايوم**: تتابع من المقاطع، ومن الشذرات التي على شيء من الطول، وقِطع، بحسب ما نظر إليها فريدريك فون شليغل ونوفاليس. وفي العدد الأول من

(*) يتحدث عن قصيدة بعينها، وهي (Ode) التي تتميز بكونها مصنوعة للموسيقى الغنائية خصوصاً، ولها نظام مخصوص بالأبيات، بما فيه عدد المقاطع والقوافي.

المجلة، في العام 1798، نشر شليغل أكثر من مئة قطعة منسوبة إلى نوفاليس تحت عنوان: «**غبار الطّلع**» (*Grains de pollen*). يبقى أكثر من ثلاثة آلاف قطعة للطبع. هذا الأسلوب يوافق يوهان بول.

إلا أن هذه الكتابة المتجزّئة ليست مسألة أسلوبية، لا بالنسبة إلى الرومنسيين، ولا بالنسبة إلى يوهان بول: القطعة تحد للفكر النسقي، ولأمبريالية العقل الاستنباطي والتنظيمي. القطعة هي، واقعاً، مثل حبة من غبار الطّلع، مكلّفة بزرع الحقيقة. يمكننا القول، في صورة مفارقة، أن القطعة ليست تجزيئية: إنها عالم مصغر، تام في ذاته: «شبيه بعمل فني صغير، للقطعة أن تكون منفصلة تماماً عن العالم المحيط بها، ومنقفلة على نفسها مثل قنفذ»، على ما يقول شليغل في **آتينايوم**. أما بالنسبة إلى يوهان بول، المتنبه لأزمات عصره المريض، وتحديداً لأزمته الثقافية العميقة، التي تشكل الرومنسية أماراتها الصارخة، فإن القطعة تؤلِّف، في شكلها المعطوب، الكتابة المناسبة لهذه الأزمنة المحمومة.

إلا أن القطعة، بسبب اقتضابها الشديد، هي أيضاً نمط التعبير المثالي عن الطرفة، أي «الويتز» (Witz). أليست الدعابة الساخرة خليقةً، كما سيشرحها فرويد، بطرد الغم، والعُصاب، وبكشفها في الوقت عينه؟ ألا تترجم الطرفة، بسبب تركز السخرية والهزء فيها، وبفعل انبثاقها المرح، انكشاف الأوهام، بل العدمية اللتين تتهدّدان هذه الفترة؟

يستشعر يوهان بول، بقوة، مثل شيلينغ، مفاعيل الانفصال المؤلم بين تطلع الأنا إلى المطلق واستحالة بلوغ ذلك. ويكون، عندها، تذكر أثينا العريقة، النموذج الخالد للرقة الفنية والأخلاقية، الدواء الوحيد. إن أحد أطول قطع «الدرس» نشيد للإغريق، لـ«شباب العالم النضر»، في جواب على جفاف الوجود في بداية القرن التاسع

عشر هذه: «أي ضوء حار وناعم هو شمس هوميروس وقمره، في **الإلياذة** (*Iliade*) **والأوديسة** (*Odyssée*)!».

يرى يوهان بول إلى اليونان بعينَي ونكلمان، ويتحول الحلم إلى استيهام: «إن الإغريق يهبون السعادة للآلهة، والفضيلة للبشر (...) أما الفلسفة فليست تعلماً لوسيلة في كسب العيش، كما أن التلميذ يشيخ في حديقة أستاذه (...) ولم يكن الشعر والفن سجينين، ومطمورَين خلف جدران عاصمة، إنما كانا، على العكس من ذلك، يحلّقان وينتشران فوق أثينا كلها» ... إلخ.

«لا شيء يتكاثر في عصرنا مثل علماء الجمال»، يشدد يوهان بول في العام 1804، إلا أنه يعدّ من أوائل من استفادوا من الاستقلالية الجمالية. يستفيد منها لخلق لغة جديدة، وخطاب مخصوص وفريد في نوعه، وهو ما لن يلبث أن يتذكرهما (اللغة والخطاب) شوبنهاور ونيتشه، بعد وقت، ووالتر بنيامين (Walter Benjamin) وتيودور أدورنو في القرن العشرين.

غير أنه يقف، بين يوهان بول وحافظي **الدرس التحضيري للجمالية**، هيغل نفسه: فكر نسقي، متماسك، وإحدى الخلاصات المثيرة لمختلف العقائد والنظريات عن الفن. وبين غرابة يوهان بول الشعرية والنسق الفلسفي الهيغلي، لا يوجد، ظاهراً، قاسم مشترَك، غير اليونان، هذه المرآة العريقة التي تبقى الحداثة أمامها، ولعدة عقود بعد، جامدةً، مبهورةً بقسمات عدم اكتمالها الخصوصي.

هيغل وفلسفة الفن

هل في إمكاننا تعليم مادة تعليمية غير موجودة في الجامعة؟ هذا السؤال طرحه هيغل منذ العام 1805، والجامعة المقصودة هي إحدى أشهر الجامعات في ألمانيا: هايدلبرغ. لن يكون هيغل أستاذاً

فيها إلا في العام 1816. أما المادة التعليمية غير الموجودة ـ لا تحظى بكرسي أكاديمية رسمية ـ فهي الجمالية! ولن يعلمها هيغل، بصورة متفرقة، إلا ابتداء من العام 1818، في جامعة برلين، ثم بطريقة مستديمة بين العام 1826 والعام 1830.

لا نلخص أبداً ألفاً ومئتي صفحة، وهي مجموع دروس في الجمالية كان الطلاب قد جمعوها في مدوّنات أمينة. يستحسن، هنا، إبراز الرهانات الأساسية لهذه الورشة السامقة. ولندقّق، بداية، في ما تختلف فيه جمالية هيغل، في كل نقطة، مع جمالية كَنْت.

إن هيغل، بخلاف فيلسوف كونيغسبرغ، يخصّ الفنون كلها بشغف حقيقي. وفي مدرسة توبنكن الأكليريكية البروتستانتية (1788 ـ 1793)، التي يعقد فيها أواصر الصداقة مع هولدرلين وشيلينغ، يقرأ هيغل التراجيديات الإغريقية، وشكسبير، والشعراء الألمان المعاصرين، من أمثال شيلر وغوته. ويرتاد، في هايدلبرغ، ثم في برلين، المسارح والحفلات الموسيقية، ويزور المعارض، ويعجب بباخ، وهندل، وغلوك (Gluck)، وموزار وروسيني. ويبدو في نقده قاسياً، بل ظالماً، في حق المصورين والموسيقيين المعاصرين: لا يذكر كلمة عن بتهوفن، ولا عن كاسبار دايفد فريدريتش (Caspar David Friedrich). ويتجاهل النحات كريستيان روش (Christian Rauch) ومدرسة برلين. كما لا يرد ذكر ريتشل (Rietschel)، مع أنه فنان عمل على نحت هيئات غلوك وموزار وغوته وشيلر. أي تجاهل غريب لفن زمانه، وهو ما يتعارض مع اهتمامه بفن الماضي: التصوير الهولندي تحديداً، مع فان آيك (Van Eyck)، ومملينغ (Memling)، ورمبرانت (Rembrandt)، والزجاجيات الملونة في الكاتدرائيات، في كولونيا وبروكسل، والمدن، مثل فيينا وباريس! إذا كان كَنْت، المتمدّن، قد أعجب بجمالات الطبيعة، فإن هيغل، البدوي في أوروبا بدايات القرن التاسع عشر، لم ينجذب إلا للجميل الفني.

سبق أن ذكرنا تحفظات هيغل على استعمال لفظ «جمالية». وهو، إن اعتمده، فلأنه لم يجد أفضل منه، فضلاً عن أن اللفظ درج في الاستعمال. أما عبارة «فلسفة الفن» فتبدو، واقعاً، أكثر مناسبة في هذا الخصوص.

الجميل: «عبقرية ودّية»

يوضح هيغل قصده منذ مدخل كتابه **جمالية** (*Esthétique*): المقصود هو إظهار أن فلسفة الفن «تشكل حلقة ضرورية في مجموع الفلسفة». ليس المقصود، إذاً، بلورة ماوراء للفن، بل الانطلاق من مملكة الجميل، ومن ميدان الفن. ويستحسن، والحالة هذه، إدراج فلسفة الجميل هذه في مجمل النسق الفلسفي.

عمّ يجري الكلام؟ أعن جمالات متفرقة، عائدة إلى مختلف الفنون، وخاصة بالأعمال الفنية تحديداً؟ إلا أنه يصعب، أمام التنوع هذا، تشكيل علم له صلاحية جامعة. يجب الانطلاق، إذاً، من مثال الجميل، فمنه يمكن استنباط الجمالات الخصوصية، ولا يمكن استنباط المفهوم من الجمالات الخصوصية. ويؤيد هيغل في ذلك أرسطو: ليس هناك من علم إلا عن العام.

إلا أن هيغل يستند، وبغرابة، إلى أفلاطون، ذاكراً حواره عن هيبياس: «لنا أن نعتبر، لا الأغراض الخصوصية، الموصوفة بالجميلة، بل الجميل». إلا أنه تنازل نادر للأفلاطونية. إذ إن أفلاطون لا يتردّد في نقد الفن، وطابعه الوهمي، الظاهر، وهو نسخة متردّية عن عالم مثالي. ولهيغل أيضاً، الفن ظهور، إلا أن هذا «الظهور» حقيقي، إنه الظاهرة المحسوسة، الذي يسمح باستبيان ما تصوره البشر، والشعوب، والحضارات، في أذهانهم، وعبّروا عنه من خلال إبداع أعمال فن ملموسة. والجميل موجود، هنا، أينما كان، وحولنا. إنه يتدخل، حسب هيغل، في جميع ظروف الحياة،

مثل هذه العبقرية الودية التي نلتقي بها في كل مكان.

أما الجميل الوحيد الذي نعتني به ـ وهو ما لا يفاجئنا ـ فهو الجميل الفني، جميل الإنتاجات الإنسانية، بمنأى عن الجميل الطبيعي. لماذا؟ ببساطة، لأن الجميل الفني هو دوماً أعلى من جميل الطبيعة. إنه إنتاج الفكر، والفكر «بما أنه يعلو الطبيعة، فإن علوّه يبلّغ عنه أيضاً عبر إنتاجاته، وعبر الفن بالتالي»[37].

لا يمكن لهيغل أن يكون أكثر وضوحاً إذ يقول: «إن أسوأ فكرة تَعْبُر فكر أحدهم هي أفضل وأعلى من أكبر إنتاج للطبيعة، وذلك يعود تحديداً إلى أن هذه الفكرة تتأتى من الفكر، والفكري أعلى من الطبيعي»[38].

إن إحدى نتائج هذا التفوق الأكيد الذي للفكر هي أنه لا يسع الفن أن تكون محاكاة الطبيعة هدفاً له. يتخذ هيغل موقفاً جذرياً، معاكساً للتقليد الأرسطي المؤثر في الفن الغربي: «إذا جرى الادّعاء بأن المحاكاة تشكل هدف الفن، وأن الفن يشكل بالتالي محاكاةً أمينة لما هو موجود أساساً، فإننا نجعل إجمالاً من التذكر قاعدةً للإنتاج الفني. عندها، سيفتقد الفن حريته، وقدرته في التعبير عن الجميل»[39]. إلا أن هدف الفن ليس إرضاء الذاكرة، بل إرضاء الروح، والفكر.

تكفي العودة إلى مجرى الزمن لكي نتبيّن بأن «العبقرية الودية» أقامت دائماً علاقات مميزة مع الدين ومع الفلسفة. في كل وقت،

---

(37) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch (Paris: Aubier; édition Montaigne, 1994), t. 1, p. 8.

(38) المصدر نفسه.

(39) المصدر نفسه، مج 1، ص 34.

رمز الفن، ومثّل، وصوّر شعور الإنسان الديني أو تطلعه إلى الحكمة. بفضل المتبقيات الفنية للحضارات والثقافات القديمة، وبفضل النصب، والمباني، والأعمال الفسيفسائية. .. إلخ، يمكن تشكيل ما كانت عليه، حينها، الأفكار والمعتقدات التي كانت تحرك البشر في العهود السابقة. إذا كان هيغل يعتني إلى هذه الدرجة بالفن، فلأنه يعبّر عن حياة الفكر، ويسمح باستشعار هذه الحياة، وبتصورها، بفضل الآثار الفنية.

مثال الجميل والفكر المطلق

إلا أن لهيغل قناعةً ثابتة ـ أو إيماناً ـ بأن الفكر الإنساني هو نفسه جزء من فكر يتعداه: فكر مطلق يدير مجموع الفكر والعمل الإنسانيين، وينتشر في مجرى التاريخ. هذا الفكر المطلق يدفع إلى تحقيق الصحيح والحرية، أياً كانت المصاعب والتغيرات التي تعاكس عمل البشر.

يمكننا، طبعاً، ومع قدر من البراغماتية، أن نعترض على القول السابق، بأن التاريخ يفيض بأمثلة مضادة تدحض هذا «التفاؤل». أليس التاريخ مصنوعاً من تتابع حروب، ومن مظالم، ومن أضرار، سبّبها جنون البشر، وهي كوارث تقود إلى الامّحاء التام للحضارات الأكثر غنى، والمعتبرة خالدة؟

ليس لهذا الاعتراض قيمة. إن النسق الهيغلي يتخطى، بفضل تماسكه، التناقضات، وتحديداً الأحداث التي تبدو مناقضة لإنجازات الفكر الموضوعي. وهذا لا يشير عنده إلى تفاؤل، وإنما إلى قناعة. واللغة أساساً، والمفهوم في مستواه الأعلى، يشكلان علامة المطلق: إن مجرد القيام بأمرٍ، مثل إطلاقِ تسمية على الفكر، على المثال، على الروح، على الله، هو المؤشر على وجود لا أقوى على نكرانه،

حتى لو أنني ما كنت قادراً على تمثيل هذا الوجود لنفسي. بكلام آخر، أياً كانت التناقضات في العالم أو في الفرد، بين الخير والشر، بين الحقيقي والمزور، بين الجميل والبشع، بين العدالة والظلم، بين الشكل والمادة، بين المحسوس والفكري، بين الحرية والضرورة، بين الذاتي والموضوعي، فلا شيء يمنعني من التفكير بأن الفكر سيتوصل إلى تخطيها، أو ـ لو تحدثت بلغة هيغل ـ إلى تخطيها ديالكتيكياً.

أياً كانت العوارض المادية، وأحداث التاريخ، فإن علي أن أعتني، في نهاية المطاف، بثلاثة أشكال للمطلق: الفن، الدين والفلسفة. سألتقي هذه الأشكال، بالطبع، في هيئات مختلفة، وفي درجات تطور مختلفة، تبعاً للثقافات، في الهند، والشرق، والغرب، ومصر، واليونان العريقة، إلا أن علي أن أعتبرها دائماً مثل تعبيرات أو ظواهر للفكر المطلق، على أنها مؤشرات هذا البحث اللامتناهي عن الحرية التي تختلط بالله.

يمكننا أن نستبين في صورة أفضل، بعيداً حتى عن تفضيل هيغل للجميل الفني، ما يفصله عن كَنْت. وهذا يحدّ سلطة العقل بمعرفة الظواهر. ليس للعقل، والفكر الإنساني، قدرة على سبر الأشياء في ذاتها، ولا على المطلق. ولهيغل، وعلى العكس من ذلك، يتعيّن الفكر والمطلق بمعنى ما في الأشياء ذاتها. ليس هناك في الواقع ما لا يكون، بدرجات متفاوتة، تجلّياً للفكر المطلق، ولا شيء، بالتالي، لا يقوى الفكر الإنساني، على الأقل نظرياً، على معرفته: كل ما ينتسب إلى الواقع عقلاني، إذاً، وهو متاح لدرس العقل. كما أن مقلوب ذلك صحيح هو الآخر: كل ما هو عقلاني قابل لأن يتعيّن في الواقع.

من الواضح، بالنسبة إلى هيغل، أن وعي ظواهر الفكر المطلق مسار تاريخي. وهو ما لم يكن على هذا الحال دائماً: عرف هذا المسار بدايةً، ويمكن أن تكون له نهاية. وسنرى أن لهذه النقطة أهمية أساسية في مستقبل الجمالية. تؤكد فلسفة التاريخ الهيغلية أن للتاريخ معنى، وتعبيراً محدداً: إنه تطور الفكر الذي يتوصل إلى معرفة الذات، وإلى ما هو عليه فعلاً بوصفه فكراً.

الفن مشمول بهذا التاريخ: إنه يعبّر، مثل الدين والفلسفة، عن الطريقة التي يتوصل بها الفكر إلى تخطي التعارض أو التناقض بين المادة والشكل، بين المحسوس والروحي. إنه بذلك التعبير الملموس الذي للفكر، وللحقيقي في تاريخ الإنسانية: «لو أردنا تحديد هدف نهائي للفن، فإنه لن يكون غير الكشف عن الحقيقة، وعن التمثيل بشكل ملموس ومصور لما يتحرك في الروح الإنسانية. هذا الهدف مشترك بينه وبين التاريخ، والدين... إلخ»[40].

نتبين بوضوح، ومن جديد، مقدار اختلاف المثال الهيغلي للجمال عن المثال الأفلاطوني. ولأفلاطون، مثال الفن، كما هو عليه مثال الحقيقي والخير، تجريدي لا زمني، وغير تاريخي. عند هيغل، الجميل هو الواقع الملموس نفسه، وقد جرى الإمساك به في انتشاره التاريخي. عندما يتخذ هذا الواقع الشكل الملموس للجميل الفني، فإنه يحدد مثال الجميل الفني. ومثال الجميل هذا يظهر في التاريخ في ثلاثة أشكال أساسية: الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي والفن الرومنسي.

---

(40) المصدر نفسه، ص 77.

نسق الفنون

سنكتفي بالتذكير بالخطوط العريضة لتصنيف الفنون عند هيغل، مشددين خصوصاً على مفاعيله في ميدان فلسفة الفن. إذا كان «**جمالية**» (*Esthétique*) هو، بين كتبه، الكتاب الأكثر سهولة في القراءة، فإن الترتيب والنسق اللذين ينتهي إليهما هذا الكتاب يبرزان بعض المشاكل التي لا تعود فقط إلى مساوئ في فهم القارئ لهما.

انتهينا أعلاه إلى الإيضاح بأن المثالي في الجميل يعيّن الطريقة التي يتعيّن بها مثال الجميل تاريخياً في أشكال مخصوصة للفن. كلٌّ من هذه الأشكال يوافق، على هذه الصورة، حقبةً محددة من التاريخ:

- **الفن الرمزي**: بما أن الفن الهندوسي، عند هيغل، شكل ابتدائي للفن الرمزي، فإن المثل الأكثر موافقة لتحديد الفن الرمزي هو الفن المصري،

- **الفن الكلاسيكي**: الفن الإغريقي،

- **الفن الرومنسي**: فن الغرب المسيحي، من القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر.

كل واحد من هذه الفنون يترجم الطريقة التي تسعى المخيلة بها إلى التفلت من الطبيعة، وإلى إعطاء شكل لهذا المضمون. إن درجة التناسب بين الشكل والمضمون مختلفة، إذاً، في كل فن منها. إنها محدّدة بالطريقة التي يرى بها البشر أنهم قادرون على ترجمة دينهم، ومعتقداتهم أو إيمانهم، بواسطة الفن.

إن المثال ـ المضمون ـ لم يجد بعد، في الفن الرمزي، المصري، تعبيره الحقيقي. إنه أسير الطبيعة الخارجية والطبيعة

الإنسانية. إنه، بمعنى من المعاني، شكل ماقبل فني، ما تخلص بعد من الحدس الإحساسي، الذي يستند نمطه التعبيري إلى رموز لغزية. ويكتب هيغل عن المصريين: «تبقى آثارهم الفنية سريّة وصامتة، جامدة ومن دون صدى، ذلك أن العقل لم يجد بعد تجسيده الحقيقي، ولا يعرف بعد لغة العقل الواضحة والناجزة»[41].

لا مدعاة للعجب ـ حسب هيغل ـ أن تقدم الأهرامات عندها لوحة الفن الرمزي نفسه. أما وصفه لهذا الفن فيكاد يكون ساذجاً: «تخترق الأنفاق طرق معقّدة، وحفائر عميقة، وممرّات طويلة تقتضي نصف ساعة من المشي، وكل هذا نتيجة عمل متأن ودقيق»[42]. وتصبح الرمزية المصرية تامةً في تمثيل الآلهة ـ أوزيريس وإيزيس، أو أبي الهول، اللغز المطلق ـ حيث نشعر بأن الروحي لم يبلغ بعد حريته التامّة والكلية.

يمثّل الفن الإغريقي، بالمقابل، التناسب التام بين الشكل والمضمون. لنا أن نبحث فيه، على ما يقول هيغل، عن التحقق التاريخي للمثال الكلاسيكي. والفنانون لا يتوانون عن تصوير التطلعات وإن المشوشة إلى الإلهي، بصورة رمزية، لغزية في الغالب. يكفيهم أن يقتبسوا بحرية مضمون أعمالهم من الاعتقادات الشعبية القائمة أو المبثوثة في الأساطير. وقد اقتبس النحات فيدياس (Phidias) (490 ـ 431)، على سبيل المثال، «صورة زيوس من هوميروس». بينما كان الفن الرمزي «يترجح بين ألف شكل وشكل»، كان الفن الإغريقي «يحدد شكله بكل حرية»، تبعاً للمثال، للمفهوم، وللمقاصد التي تحرك الفنان. وكانت التقنية دقيقةً لدرجة أنها كانت تسيطر تماماً على المادة الملموسة، وتخضعها لتدابير المبدع.

---

(41) المصدر نفسه، مج 2، ص 65.

(42) المصدر نفسه، ص 67.

هذا التوازن بين الشكل والمضمون هش، مع ذلك. وهيغل يفسّر أنه، منذ نهاية القرن الرابع، حين سيطرت الديماغوجية على الديمقراطية الأثينية (نسبة إلى أثينا)، وأفسدت المدينة النزعة التجارية والمكائد، تدهور التناغم بين الطبيعي والروحي. وبانت هوّة بين التطلعات القديمة إلى الفضيلة، والاحترام الواجب للآلهة وللواقع الخارجي: بدأ، منذ عهد أفلاطون

وكزينوفون (Xénophone)، تفكك الفن الكلاسيكي قبل أن تولد، بعد وقت، تطلعات أخرى إلى الروحانية.

في الفن الرومنسي ـ الشكل الأخير الخصوصي للفن ـ بلغت الروحانية ذروتها. والفن الرومنسي فن الجوانية المطلقة والفردانية الواعية لاستقلالها وحريتها. إن تمثيل الإلهي، ومملكة الله، تتخلى عن أي إحالة على الطبيعة، على الواقع المحسوس. كان الفن الكلاسيكي الإغريقي ينهل مضمونه من الآلهة، ويجده الفن الرومنسي في تاريخ المسيح، في خلاص البشر، في العذراء، في الرّسل، إنه يعبّر بهذه الصورة عن الاجتماع في أعلى درجاته.

هذا الفن الرومنسي ـ يطلق هيغل على هذا اللفظ معنى مخصوصاً ـ يشمل الحقبة الأطول في التاريخ المعروف، بما أنه يبدأ مع بدايات المسيحية لكي يبلغ أوجه في عهد هيغل، في عصر يتخطى فيه التعبير الفلسفي النزاع بين الشكل والمضمون. هذا الفن الرومنسي ينتج آثاراً قوية، في التصوير، في الموسيقى، ولكن خصوصاً في ميدان الإبداع الأدبي والشعري: دانتي (Dante)، سرفانتس، شكسبير، حتى غوته وشيلر.

بكل تواضع، يعتبر هيغل أن الروحانية بلغت ذروتها مع فلسفته الخاصة. إن نسقه، الذي يتجلّى فيه بقوة عالية التعبير الفلسفي بامتياز، يوافق نهاية العهد الرومنسي.

سنرى لاحقاً، بخصوص موضوع نهاية الفن، النتائج التي لنا أن نستخلصها من هذه النهاية. ولكن لنُشر، حالاً، إلى بعض الشواذات في تصنيف هيغل.

مصاعب النسق

يمكن التنبّه إلى أمرين في التحقيب الفني المذكور:

ـ إذا كانت جميع الفنون، بداهةً، حاضرةً ومتزامنة في كل عصر، فإن لكل لحظة فنها المفضل: العمارة (الفن الرمزي)، النحت (الفن الكلاسيكي)، التصوير والموسيقي والشعر (الفن الرومنسي)،

ـ إن جميع هذه الأشكال الخصوصية تترجم، في تعاقبها الوقائعي، روحانيةً متصاعدة: في المنطلق، هناك الشكل الخام، أي المادة (العمارة)، وعند الوصول، الفكر الخالص، المستدخل، والسيطرة المطلقة للمادة (الشعر).

سؤال: أتخضع هذه الفنون الخمسة، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر ـ وهي أشكال فردية[43] ومتمايزة من المثال المتحقق في كل عمل فني ـ للتطور نفسه الذي للعقل على المادة؟ طبعاً: «كما أن أشكال الفن الخصوصية، المعتبَرة مثل كلية، تشكل تطوراً، وتقدّماً للرمزية، في اتجاه الكلاسيكية والرومنسية، فإن كل فن، وحده، يشكل تطوراً مماثلاً، ذلك أن أشكال الفن تعود في وجودها إلى الفنون الخصوصية تحديداً».

إن **صعوبة أولى** تتعيّن في انتظام الكتاب **جمالية** (*Esthétique*)،

---

(43) وجب عدم الخلط بين الأشكال الخصوصية الموافقة للعصور، الرمزي والكلاسيكي والرومنسي، وبين الأشكال الفردية المعينة للفنون الخمسة، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر.

وأي قارئ له أمكنه التنبّه لها. وفي الواقع، إن دراسة الأشكال الفردية، أي الفنون الخمسة التي تشكل واقع الفن الحقيقي، تبرز في الباب الأول من المجلد الثالث والأخير. إلا أن كل فن حاضر، على سبيل المثال، في المجلد الثاني المخصّص للأشكال الخصوصية. أي أننا، إذا طلبنا معرفة ما يقوله هيغل فعلاً في كل فن خصوصي، في العمارة أو الشعر على سبيل المثال، فإنه يتوجب علينا السباحة من مجلد إلى آخر لإعادة تشكيل كلية القول في الكتاب.

وهناك **صعوبة ثانية** بادية للعيان: إنها تتعيّن في مسعاه لإقامة توافق بين ثلاثة عهود وخمسة فنون، على أن ثلاثة منها تخصّ عهد الرومنسية وحده. المسألة تبدو ثانوية، إلا أن تداخلاً مماثلاً يبلبل قليلاً فكرة الفن المفضّل، الممثّل لكل عهد.

مثال: يجسد النحت الإغريقي المثال الكلاسيكي في تحققه الأعلى، ويشكل نموذجاً غير قابل للمحاكاة، ولا للمضاهاة. يمكن الحديث، في عداد النحاتين الإغريق، عن النحات فيدياس. إلا أن أثينا عهدت إلى فيدياس نفسه، بمعاونة إيكتينوس (Ictinos) وكاليكراتس (Callicratès)، مخططات «البارتينون»، أي مخططات أثر معماري. لكن العمارة، تحديداً الهرم، هي الفن الممثّل للفن الرمزي. أسيكون فيدياس، النحات العبقري، معمارياً ضعيفاً؟ لم يقصد ذلك هيغل من دون شك. يبقى أن نقول إن العمارة، الفن الرمزي بامتياز، تبلغ ذروتها، حسب هيغل، في الكاتدرائية القوطية، متأثراً على الأرجح بانبهار غوته. نتحقق، إذاً، من أن تطور كل فن صوب روحانية كبرى يفيض عن الإطار الزمني الأصلي.

أما **الصعوبة الأخيرة**، التي سنتناولها، فتتصل بالشعر والموسيقى.

لنستعد مبدأ نسق الفنون: عمارة = مادة خام، ومعتمة، نحت = مادة وشكل، ظاهر الحياة العضوية، تصوير = ظاهر بصري ذو بعدين، موسيقى = جوانية فردية، موصولة بالزمن، وعابرة، شعر = فردية مستظهرة عبر الكلمات.

في هذه التراتبية الروحانية يحتل الشعر المرتبة العليا. ألا يمكننا الاعتراض على ذلك بأن الشعر يحتفظ، مع ذلك، بصلة سميكة بمادة اللغة، بالكلمات، بعمل اللغة، أكثر من الموسيقى، الفن الزمني، العابر، الأكثر قرباً من ملائكة الإلهي؟

إلا أن تماسك نسق مبني على الضرورة، من أجل المثال، لبلوغ المفهوم، والجامع، يلزم بمحض امتياز للفن الذي يتخطى فرديته لإخراجها إلى العالم: من هنا ينشأ خيار الشعر، الخيار الرومنسي للغاية. بالنسبة إلى هيغل، الخيار هو الشعر، الذي لا وطن له، لا الموسيقى. إلا أن هذه المكانة المخصّصة للشعر لا تخلو، مع ذلك، من اللبس. وإنه من المعبّر أيضاً كيف أن هيغل يتردّد في قوله عن الشعر، لدرجة أنه ينقضه.

خِلنا أننا فهمنا أن الشعر هو، بعد التصوير والموسيقى، الفن الرومنسي الثالث. و«الثالث» يعني، بالمعنى الديالكتيكي الهيغلي، أن الشعر هو خلاصة الفنون التشكيلية (الطريحة)، والموسيقى (الطريحة المضادة)، أو أنه ـ إذا فضّلنا ـ الخلاصة بين الموضوعية والفردية: «في إمكاننا تمييز الشعر بطريقة محدّدة، قائلين إنه يشكّل، بعد التصوير والموسيقى، الفن الرومنسي الثالث»[44]. غير أن هيغل لا يلبث أن يقول، بعد صفحات، إن الشعر هو الفن عموماً. لم يعد موصولاً بشكل فني خصوصي (فن رومنسي)، وإنما بات يختص

(44) Hegel, *Esthétique*, t. 3, deuxième partie, p. 9.

بالفنون كلها: «ما عاد (الشعر) يتعلّق بشكل من أشكال الفن، وبمنأى عن الفنون الأخرى، بل هو فن عام، قادر على إعداد أي مضمون، وأن يكون معبّراً عنه، تحت أي شكل كان، (على أن يكون المضمون) قابلاً لبلوغ المخيلة»[45].

هكذا يكون الشعر شكل فنّ مثالي، جامع، حاضر في كل عصر، عابر للتاريخ، إن شئنا القول، بالقدر الذي يفرض نفسه بالقوة نفسها عبر الأشكال الثلاثة الخصوصية، الرمزي، الكلاسيكي، والرومنسي. ويمتنع هيغل عن حل هذا التناقض.

ولكن أهو تناقض حقاً؟ ألا يكون المقصود، عند هيغل ـ وهو صديق غوته وهولدرلين وشيلر ـ إظهار أن الفن، الذي يخصّه بأكبر إعجاب، أي الشعر، هو بدوره قادر على الاختفاء؟ فهو، مثل أي فن آخر، يولد، يتفتح ويذوي. وبما أنه يجسّد، في الوقت عينه، الفن الرومنسي والفن الجامع، فإن هذا يعني أن الفن الرومنسي، الذي أسهم في تفكيك الفن الكلاسيكي، هو بدوره محكوم عليه بالزوال. إلا أنه أيضاً المصير الذي يتهدد الفن عموماً.

نهاية الفن

إن المقطع المخصص، في **الجمالية** (*L'Esthétique*)، لنهاية الفن الرومنسي لم يكن متوقعاً أبداً، وإن أخطرتنا «المقدمة» بذلك بعض الشيء. يبرز هذا الموضوع منذ المجلد الثاني، في خلاصة دراسة الأشكال الخاصة، الرمزية، والكلاسيكية، والرومنسية، في اللحظة التي نتوقع فيها من هيغل الاحتفاء بالفترة المعاصرة.

---

(45) المصدر نفسه، ص 15-16.

لقد ذكّرنا هيغل بأنه ما كان للعالم الرومنسي أن يحقق سوى أثر واحد مطلق: هو نشر المسيحية. لكن في بداية القرن التاسع عشر كانت هذه المهمة قد أُنجزت: «لا أي هوميروس، ولا أي سوفوكليس، ولا أي دانتي، ولا أي أرسطو، ولا أي شكسبير، لا يمكن أن ينتجهم عصرنا، فما أنشد بهذه الروعة، وما جرى التعبير عنه بالحرية التي فعلها هؤلاء الشعراء الكبار، حصل لمرة واحدة وأخيرة»[46].

تغيّر العالم، وانقلب الترقي بالمشاعر، الذي دعت إليه الرومنسية، إلى أشكال ممسوخة. الخيالي، والفكاهة، وغياب الجدية في تناول الموضوعات، يتوافق مع انبثاق ذاتية متألقة أحياناً، لكنها لا تعتني، من الآن وصاعداً، إلا بالذات حصراً، وليس بالعالم الخارجي. يسقط الفن، حسب هيغل، «تحت هيمنة النزوة والسخرية».

إنه لمدعاة للتعجب أن نلاحظ، في هذه اللحظة، من **الجمالية** (*l'Esthétique*)، أن هيغل يستهدف أحد معاصريه مباشرةً. في الواقع، إن الممثّل النموذجي لهذا التدهور، الذي يصيب الفكر الرومنسي، ليس غير يوهان بول، مؤلف **الدرس التحضيري للجمالية**، والذي يحفل كتابه بـ«الطرائف واللمعات والدعابات»، التي لا تلبث أن «تنهك القارئ» لتكرارها.

إن الإعلان عن نهاية الفن الرومنسي يرِد بعد سطور لاحقة: «بلغنا ختام الفن الرومنسي، عتبة الفن الحديث، الذي نقوى على تحديد ميله العام بالأمر التالي، وهو أن فردية الفنان تتوقف عن أن

---

(46) المصدر نفسه، مج 2، ص 340.

تكون محكومة بالشروط المعطاة لهذا المضمون أو ذاك، ولهذا الشكل أو ذاك، بل يسود هذا مثل ذاك ويحتفظ كل واحد منهما بحرية اختياره وإنتاجه»[47].

غير أنه يستحسن، لفهم مناسب لهذا التفكير، الذي تحول إلى موضوع لسوء الفهم، أن نضعه في المشروع الإجمالي للجمالية كما للفلسفة الهيغليتين.

إن استعمال تعابير قدحية، لتحديد ظروف العصر، ليس له أن يفسد مقصد الفيلسوف. يتكلم هيغل واقعاً عن «انحطاط» وعن «تفكك» الفن في عصره. وتظهر في كلامه نوستالجيا لا يمكن نكرانها، إلا أنه ليس الشعور المسيطر. وهو يوضح واقعاً: «وحده الحاضر موجود وبكل نضارته، أما الباقي فذابل وذاوٍ».

إن هيغل يقودنا، واقعاً، إلى حيث أراد إيصالنا منذ «المقدمة»: نهاية الفن الرومنسي توافق نهاية الفن، وليس في إمكاننا إدراك معنى هذه الغيابات إلا بالعودة إلى الموضوع الشهير الذي جرى الإعلان عنه منذ الصفحات الأولى، وهو موضوع «نهاية» الفن. ماذا يقول تحديداً؟ لا شيء غير هذا:

«في تراتبية الوسائل التي تعين في التعبير عن المطلق، يحتل كل من الدين والثقافة المتحدرة من العقل، المرتبة الأعلى، بل الأعلى من مرتبة الفن.

الأثر الفني غير قادر، إذاً، على إرضاء حاجتنا الأخيرة إلى المطلق. وفي أيامنا، ما عدنا نبجّل الأثر الفني، كما أن تصرّفنا إزاء إبداعات الفن هو أكثر برودة ومدعاة للتفكير (...) نحترم الفن، نعجب به، إلا أننا ما عدنا نرى فيه شيئاً غير قابل للتخطي، ولا

(47) المصدر نفسه، ص 335.

الظهور الحميمي للمطلق، بتنا نخضعه لتحليل تفكيرنا، ولا نقوم بهذا بقصد استثارة إبداع آثار فنية جديدة، وإنما بهدف الاعتراف، بالأحرى، بوظيفة الفن وبمكانته في مجموع حياتنا.

إن أيام الفن الإغريقي الجميلة، والعصر الذهبي في القرون الوسطى المتأخرة، انقضت. ولم تعد الظروف العامة في زمننا الحالي مناسبة للفن (...) يبقى الفنّ لنا، في أشكاله كلها، وفي مآله الأخير، شيئاً من الماضي. وبهذا الفعل، فقدَ في أنظارنا ما كان فيه متأصلاً، وأنه حقيقي وحيوي، في واقعه والحاجة السابقة إليه، ويَجد الفن نفسه من الآن وصاعداً متدني الرتبة في تصوراتنا. ما يثيره أثر فني فينا، اليوم، هو تمتع مباشر به، وهو، في الوقت نفسه، حكم على المضمون كما على وسائل التعبير، وعلى درجة مناسبة التعبير للمضمون».

أبَحنا لأنفسنا، بطريقة غير معهودة من قبلنا، إيراد شاهد طويل ـ هو الأكثر مناقشة حتى يومنا هذا ـ من أجل تبديد أي خطر ممكن، وناتج عن سوء في التفسير، أو عن مزاجية تبلغ أحياناً حدود التشويه الكاريكاتوري.

ويتوجب لذلك عدة ملاحظات:

1 ـ يذكّرنا هيغل بأن الفن يعين في التعبير عن المطلق. غير أن المعرفة التي يمدّنا بها هي دون ما تمدّنا به معرفة الدين والفلسفة بكثير. حين يبلغ الفن درجته الأخيرة في الروحانية وفي الذاتية ـ في الفن الرومنسي تحديداً ـ فإنه يختفي بوصفه فناً، مبدعاً لآثار، لكي يخلي المكان للفلسفة. ولفلسفة الفن هذه مهمة التفكير في الدور الذي للفن أن يلعبه من الآن وصاعداً في حياتنا اليومية، وفي المجتمع. هيغل لا يقول بأن الفن مات، ولا أن الفنانين اختفوا، بل أن الفن انقطعَ عن أن يمثّل ما كان يمثّله في اعتقادات الحضارات السابقة. لنا ان نقرأ الشاهد على

هذه الشاكلة: يبقى الفن لنا ـ في الصورة التي نقلها إلينا الإغريق عنه، على سبيل المثال ـ شيئاً من الماضي.

2 ـ ننتبه إلى كلامه على «الظروف العامة في زمننا الراهن»، وعلى العالم «المضطرب»، وهي إشارات إلى السياق السياسي، الاجتماعي والاقتصادي، غير المؤاتي لمناخ ثقافي وفني مشرق، سواء خارج ألمانيا أو في الدولة البروسية، المستبدة والبيروقراطية. هذا العصر غسوقي، معتم، تسمه نزعة التصنيع، وولادة الاقتصاد الرأسمالي، وإخضاع المؤسسات للفرد. إن الذات نفسها لم تعد سوى فرد تمزّقه قسمة العمل، ويخضع للإفقار ولميكانيكية المهام. إن أوصاف هذا العالم الفاقد لإنسانيته ـ التي نوردها انطلاقاً من مؤلفات أخرى ـ أكثر واقعية ومأسوية مما هي عليه عند شيلر.

3 ـ إن نهاية الفن وتفكك الفن الرومنسي يوافقان ظهور النسق الفلسفي الهيغلي، الذي يجعله مؤلفه بديل الفلسفة نفسها. كل ما قيل في الجمالية، وكل ما يَظهر في الدرس، يعني فنّ الماضي، بمنأى عن الفلسفة التي تجد نفسها كلها، منذ أصولها حتى القرن التاسع عشر، متضمّنة في الفلسفة الهيغلية. إلا أن الاحتفاظ بطموح هيغل الهائل، المنتقَد غير مرة، لا يعدو كونه تفسيراً خاطئاً. إن المعنى الحقيقي للفلسفة والجمالية الهيغليتين متضمن في الديالكتيكية التي تقع في صلب نسقه.

ميلاد الجمالية الحديثة

إن غالب سوء الفهم بخصوص هيغل يتأتى من قراءة جزئية أو متحيّزة لكتاباته.

لنقرأ توطئة كتابه **مبادئ فلسفة القانون** (*Principes de la philosophie du droit*) (1821): «لكي نضيف كلمةً عن هذه الطريقة

في إعطاء وصفات تشرح كيف للعالم أن يكون، فإن الفلسفة تصل متأخرة دوماً، على أي حال. هي تفكير من العالم، فلا تظهر إلا في العصر الذي يكون فيه الواقع قد أنهى مسار تشكّله، فاكتمل (. . .) حين تلوّن الفلسفة بالأزرق فوق الأزرق، فإن شكلاً من الحياة يكون قد هرم، فلا تجدّد شبابها بالأزرق فوق الأزرق، ما تسمح به هو التعرّف عليها فقط، فبومة «مينرفا» لا تقدم على طيرانها إلا عند حلول الليل». إن فلسفته لا تكتمل إلا بتخطي نفسها. هناك شكل من الفلسفة والحياة قد هرم: شكل آخر يبدأ، وللعقل ما يفعله بعد وبعد. . .

في إمكاننا نقل هذا المقطع من **مبادئ فلسفة القانون**، كلمةً كلمةً، إلى **جمالية**، وهي، بدورها، تصل متأخرة: الحلم الإغريقي ذبل وذوى، إلا أن نضارة الحاضر باقية، انتهى الفن الرومنسي، يطل الفن الحديث برأسه، ومعه حرية الخيار بحسب ذاتية الفنان، وحرية إزالة الماضي تماماً: «إن التعلّق بمضمون بعينه، وبنمط تعبير موصول بهذا المضمون بات بالنسبة إلى الفنان الحديث شيئاً من الماضي، وأصبح الفن نفسه أداةً حرة يمكن له استعمالها حسب مواهبه التقنية في أي مضمون، ومن أي طبيعة كان»[48].

تعيّن طموح هيغل في تطلعه إلى إنزال كل عمل وفكر إنسانيين في نسق، وتحديدهما به ـ في نسق المعرفة المطلقة. أما تواضعه، الموافق لمبادئ تفكيره نفسها، فيتمثّل في أنه جعل الأفق مفتوحاً، ظاناً بأن فلسفته ما أن تبلغ تماسكها حتى تنتسب مذذاك إلى الماضي.

يجهل هيغل ما سيكون عليه الفن الحديث: فيكتفي برسم خطوط أولية لميل فيه، وهو التأكيد المتعاظم لحرية الفنان، أي لاستقلالية

---

(48) المصدر نفسه، مج 2، ص 338.

الجمالية، إذاً: «على هذه الصورة، يكون كل موضوع وكل شكل اليوم، بتصرف الفنان الذي أحسن التحرر، بفضل موهبته وعبقريته، من ثبات شكل فني محدد، حكم عليه به حتى ذلك الوقت»[49].

هذه الاستقلالية ليست مشروطة. أدى الفن وظيفة ماورائية ودينية، بل أصبح، بعد تقديسه، أحد أنماط التعبير الأكثر رفعة عن الحقيقة. على الأقل، يقول هيغل، «هذا ما جرى الاعتقاد به طويلاً، وهذا ما يعتقدون به بعد». وهذا يشير، على الأرجح، إلى الشعراء والفلاسفة في الفترة الرومنسية الأولى، وإلى من تبع آثار نوفاليس وفريدريك فون شليغل. إلا أنه قد يشير، في كلامه، إلى هيغل نفسه، في فترة فتوته، غداة الثورة الفرنسية، حين كان يقرأ، إلى جانب هولدرلين وشيلينغ، في مدرسته الداخلية في توبنكن، هوميروس وأفلاطون.

كم بدت غريبة هذه العودة إلى الأفلاطونية في خضم العقلانية «المتنوّرة»، وهذا الاعتقاد بإمكان الكشف عن الكائن بواسطة الجمال والفن! إلا أنه خطأ، على ما قال هيغل بعد ثلاثين سنة على ذلك، ذلك أنه لم يكن، إذاً، الوارث الأمين للتصورات الرومنسية التي تعطي الفن وظيفةً أنطولوجية، لاهوتية وماورائية، وهو ليس المسؤول الرسمي عن ديانة الفن التي تصيب الفن الحديث والمعاصر. وهو، في صورة أقل، من ميّز، حوالى العام 1830، الخطاب النظري عن الفن، والجمالية المجردة والتجريدية، على حساب المتعة المحسوسة والشهوانية التي تتحصل من الصلة بالأعمال الفنية.

منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه، استفاد الفنانون كثيراً، بل فرّطوا بالحرية التي تصورها هيغل. ولقد تحرر فنانو الطليعة، دعاة

(49) المصدر نفسه، ص 339.

القطائع، من أسر الأشكال والمضامين التقليدية. هكذا تخلّصوا من مبدأ المحاكاة، غير هيّابين من كسر توافقات متقادمة، بل خاطروا في استعمال مواد متفرقة، وفي خلخلة الأشكال الاعتيادية، ذاهبين أحياناً حتى حدود تفكيك غرض الفن نفسه، واختصاره في مفهوم. إنهم عملوا، باختصار، وكما قال هيغل، على إزالة الماضي تماماً، آملين في أن يتوصل الفن، من جديد، إلى التحاور مع مجريات العالم، في السرّاء كما في الضرّاء.

يتعيّن فضل هيغل في أنه فكر في أن نهاية الفن الرومنسي تحدِّد، في زمنه، عتبة الحرية اللامتناهية للفن كما للجمالية الحديثتين. إن التفكير الهيغلي في الفن هو، من دون شك، التفكير الذي كان، ولا يزال له حتى اليوم، الدويُّ الأقوى في الجمالية المعاصرة، أكثر من تفكير كَنْت، بالمقدار الذي يشهد بشغف هيغل بالأعمال الخصوصية، وبمعرفة لافتة بكل فن على حدة. إن التأكيد على تاريخية الجميل، ضد الأفلاطونية، ونقدَ محاكاة الطبيعة، ضد أرسطو، يشكلان، بالإضافة إلى ذلك، نقاطاً من اللاعودة إلى أي تفكير جمالي سابق.

إنه، من هذا المنظور، أحد الممهّدين للمدرسة الاسمية في الفن. وهي تعني، في الجمالية، الاهتمام بكل عمل على حدة، باستقلال عن الأجناس، والقواعد، والأشكال، والأعراف التي تحدده. يكون عندها للعمل درس وحكم طبقاً لهذه المعايير، وبحسب اللحظة التي يظهر فيها في التاريخ. في هذا المجال، احتفظ هيغل بدرس الرومنسيين الألمان، تحديداً فريدريك فون شليغل، الذي يعتبر أن للعمل الفني، تحديداً الشعر، أن يكون غرضاً لنقد جمالي مخصوص، مركّز على شكله وعلى مضمونه.

يوسع هيغل من نطاق نقد الأعمال العائدة إلى الفنون كلها.

هكذا يفسّر في الموسيقى، بوضوح، كيف أن موسيقى «**الناي المسحورة**» لموزار، على سبيل المثال، تسحره على الرغم من العبث الظاهر في كراسة(*) شيكانيدير (Schikaneder). كذلك فإنه يحلل أعمال الأوبرا لروسيني أو لغلوك كما لو أنه تقني متمرس بالموسيقى.

اعتبر تاريخ الفلسفة، لاحقاً، عدداً من الأفكار الجمالية بوصفها هيغلية، بل اعتبر هيغلياً كل سبيل جمالي يعنى خصوصاً بالمثال، وبالمضمون الذي يشتمل عليه كل عمل، ويولي هذه قيمةً على الشكل. هكذا جعلوا أفكاره معارضةً لجمالية كَنْت، التي تَعتبر ـ على ما نتذكر ـ أن للشكل والرسم أولويةً على غيرها، طالما أنهما يجلبان، على الخلاف من اللون، متعة منزهة عن أي نفع.

إن هذا التعارض بين الشكل والمضمون، بين الكَنْتية والهيغلية، بقي لوقت طويل أحد الموضوعات المشترَكة في التفكير الجمالي. في بداية القرن العشرين، لن يتردّد عدد من الجماليين الماركسيين، الذين اعتنوا بإظهار أن الفن انعكاس للواقع الاجتماعي والسياسي، عن إظهار أنفسهم أكثر هيغلية من هيغل نفسه، لتبرير إدانتهم للثورات الشكلية في الفن الحديث أو الطليعي. إلا أنه ليس من الضروري أن نكون هيغليين متشددين أو دوغمائيين لكي تكون هناك علاقات بين النظام الاجتماعي والإيديولوجي وبين الأعراف التي تدير الفن في لحظة معينة من تاريخه. إن مؤرخ الفن، بيار فرانكاستيل، غير الماركسي، يعتمد سبيلاً هيغلياً عندما يظهر، في كتابه **تصوير ومجتمع** (*Peinture et société*)، أن نسق المنظور المعتمد في النهضة ينتج عن تحولات اجتماعية، سياسية، اقتصادية وأيديولوجية مميّزة

(*) يشير هذا اللفظ الإيطالي الأصل (Libretto) المستعمل في الفرنسية وغيرها، إلى الكتاب الصغير الذي يشتمل على النص الموضوع موسيقياً من أجل المسرح.

لفترة القرن الخامس عشر في إيطاليا.

إن هذا التنازع بين الشكل والمضمون يجري، واقعاً، ويؤدي إلى تبسيط وتنميط مفرطين لمفاهيم كَنْت وهيغل. والتفكير الجمالي في الفن الحديث، وفي الفن المعاصر بالأَولى، لا يصرف اهتماماً أبداً لهذه المسألة. وقد توصل هذا التفكير، إثر تيودور أدورنو، إلى أن للشكل الفني قيمة المضمون، وأن كسر أو تفكيك البنى الشكلية يُعبّر عن فكرة لا تقل قوةً ولا رسوخاً عن أي تمثيل يتوسّل بالصور التشبيهية، أو يلجأ إلى محاكاة رتيبة بالمعنى التقليدي.

وجب ألا نخلط بين هذه الفكرة وبين المثال والفكر المطلق، بل الأحرى مع مضمون اجتماعي وتاريخي. أما عن الشكل، فإنه لا يتحدد بواسطة مثال للجمال، والانتظام، والتناغم، والتناظر، بل تبعاً لتنوع مواده، والوسائل التقنية المعروضة على الفنان وعلى خياراته الحرة.

إن السمة الأكثر راهنية في النظرية الهيغلية تكمن، من دون شك، في طريقته في تصور مستقبل الجمالية واستقلالية الخطاب في الفن. وفي واقع الأمر، إن النفوذ المتعاظم للتفكير، أو ـ كما يقول هيغل ـ «للفكرة، وللتمثيلات التجريدية والعامة»، انتهى إلى أن يكون طابعاً مميزاً للحداثة الفنية والثقافية.

يبدو لنا، اليوم أيضاً، أن مشاكل الحياة قد تفاقمت. ويظهر لنا أيضاً أن هذا التفاقم يتأتى «من التعقّد المتزايد لحياتنا الاجتماعية والسياسية»، كما يظهر لنا أن طرحَ السؤال عن «وظيفة الفن وعن مكانته في مجموع حياتنا» هو مسألة في برنامج التفكير الجمالي المعاصر.

إن هذه التشابهات بالذات هي التي تدفع أحياناً إلى إطالة التقابل بين بدايات القرن التاسع عشر وعصرنا، وإلى النظر إلى هيغل بوصفه ممهّداً، بل رؤيوياً، للحقبة المعاصرة. إلا أن علينا ألا ننسى أنه رسم هيئة الحداثة بخطوطها العريضة على خلفية صورة أسطورية: هي صورة الإغريق المثالية التي لا تتوانى عن إشغال تفكير الفلاسفة والمفكرين، حتى لو كانوا واعين إلى أفول هذه الأزمنة.

ونميل إلى القول، في الإجمال، أن العصر الذهبي للجمالية خلف العصر الذهبي للفن. من دون شك. إلا أننا نقوى على النظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة بعض الشيء. سبق أن قلنا أعلاه بأن مفارقة النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتعيَّن في الأمر التالي، وهو أن الفن الإغريقي لا يتوانى عن أن يظهر مثل نموذج في الوقت عينه الذي تتهاوى فيه النماذج.

لنوضح في صورة أوفى: هذا الانهيار ليس فجائياً، بل إن الانحطاط تدريجي. إن تفكير هيغل يعيّن منعطفاً، لأن الجمالية شرعت، للمرة الأولى منذ أن تعيَّن هذا التفكير في سبيل دراسي، في تسليط ضوء نقدي على فن الماضي. إلا أن هذا النظر، على أي حال، لا يزال موضع اضطراب. وإنه لا يمزّق الستارة التي تصون النموذج الإغريقي، ولا التناغم العريق غير القابل للمحاكاة، ولا المضاهاة. وهو لا يستبين كذلك مكانة الإبداع الفني التي لا تزال غامضة. إن الفن، على الرغم من الاحتفاء به ومن تقريظه، يستثير الريبة أيضاً. يكرّم أفلاطون الشعراء، إلا أنه يشترط نفيهم إلى خارج أثينا. إن الخزي لن يضرب غير الشعر، على ما قالوا. وهذا يعود إلى أنه الأقل انصياعاً من غيره من الفنون، والأكثر لطافة، والأكثر روحانية، على ما كان في مقدور هيغل أن يقول: لهذا، يبدو من

الصعوبة بمكان تحديد مكان، وفضاء، ووظيفة، للشعر، مثلما هو ممكن ذلك للفنون الأخرى، كالعمارة، والتصوير، والموسيقى حتى. إن الفن يمثّل بالقوة خطراً، إذ يسعى إلى التفلت من نفوذ الخطاب الفلسفي والعلمي عليه، والذي يلزمه بمكانة محددة له في المدينة، وإذ يعارض نظام «اللوغوس»، الذي هو حقيقة وعقل متداخلان.

يستشعر هيغل، أمام عتبة الفن الحديث، حوالى العام 1830، الانتفاضة القريبة للفن ضد المحاكاة، وضد أوهام النزعة الطبيعية في التصوير والموسيقى. إلا أنه استشعار، ليس إلا، يلامس الريبة ملامسةً خفيفة. وما حصل لا يعدو كونه ابتداء أولياً للانعطافة. وبالقدر الذي تبتعد فيه الأسطورة الإغريقية، يزداد سحرها. ووقع الرومنسيون الألمان، بما فيهم هيغل، تحت وطأة هذا السحر. إلا أنه يأتي وقت تكون فيه المسافة طويلةً بعد. ستتبيّن الجمالية فعلاً رهانات الحداثة الفنية حين يكون قد زال كل أثر من السحر، وحين سيتخلى نظر الفنانين والفلاسفة عن سبر الماضي، ويتوجهون تماماً، وأخيراً، صوب المستقبل.

الباب الثاني

تبعية الفنون

I

التبعية وغموضاتها

تقدّم الجمالية الفلسفية، في بدايات القرن التاسع عشر، جردةً مشرفة إذا ما قيست بجردة النظريات القديمة عن الفن، التي تتابعت منذ النهضة: تراجع مبدأ المحاكاة، تاريخية الجميل، تأكد الفردية، الاعتراف بالعبقرية وبالسامي، مكانة الأثر الفني، الدور النافذ للنقد، إعادة النظر في الدوغمائية والأكادموية والانفكاكات من الوصايات القديمة، الماورائية واللاهوتية.

ليست هذه المكاسب، بطبيعة الحال، ناتجة فقط عن بروز السبيل الجديد المسمى جمالية، بل هي ناتج مسار طويل من الاستقلال، موصول بالتحولات الاقتصادية، السياسية والايديولوجية، التي تمهد لما نسميه الحداثة.

غير أن هذا لا يمنع من الإقرار بأن ما تولّد، في وسط القرن الثامن عشر، هو ـ كما سبق القول عن بومغارتن ـ أكثر من مسمى، إنه نظرة على فن الماضي، وعلى الفن الحاضر أيضاً، وعلى الفن الآتي كذلك. وتبقى الجمالية الهيغلية، في هذا الخصوص، أحد الأمثلة الأكثر إقناعاً عن خطاب الفن، الذي يسعى إلى تشريع المكانة الفلسفية للإبداع الفني في التاريخ.

ولكن أيكون للجمالية المستقلة غرض هو الفن المستقل؟

سبق أن أشرنا، أكثر من مرة، إلى الطابع الغامض لمقولة الاستقلالية الجمالية: تتشكل الجمالية في مدار خصوصي، منفصلةً عن غيرها من نطاقات المعارف، إلا أن استقلالية تعني، في الوقت عينه، وعي العلاقات التي تصل الجمالية بالسبل الدراسية الأخرى.

يستحسن، بالكيفية نفسها، تمييز الفن مثل نشاط متمتع باستقلالية مخصوصة، اكتسبها الفنانون بعد عراك قوي منذ النهضة، وتمييز الفن مثل ظاهرة موصولة بالتاريخ الاقتصادي، السياسي والإيديولوجي لأحد المجتمعات. للجمالية غرض، إذاً، هو الإبداع الفني، الحر والمنغمس في حياة الأفراد والمجتمعات في صورة لا فكاك منها، فديديرو وشيلر ويوهان بول وهيغل ـ لو اكتفينا بهم ـ يترجمون في كتاباتهم تصوراً مذهلاً عن رهانات خطاب الفن والفن نفسه. ويعرف ديديرو أن نقد **الصالونات** يسهم في تنمية إحساس الجمهور بالشيء الفني، ويدرج شيلر تربيته الجمالية في مشروع، هو في الوقت عينه أخلاقي وسياسي، ويبني يوهان بول **الدرس التحضيري للجمالية** مثل جواب على عصر «مريض»، أما هيغل فيعترف بصراحة أنه ليس في إمكان الفن أن «يغضي النظر عن العالم الذي يضطرب حوله، ولا عن الظروف التي يجد نفسه مندرجاً فيها».

يمكننا القول، بهذا المعنى، إن استقلالية الجمالية تسمح بالتفكير في تبعية الفن، ما يعني ضمنياً: التفكير في ما تمثّله ظاهرة الفن، وما مثّلته في الماضي. والجمالية، بما أنها مستقلة، تقوى على تحليل العلاقات التي يقيمها الفن مع سمات أخرى من الثقافة الخاصة بمجتمع محدَّد في لحظة معينة من تاريخه.

إن الفن الإغريقي، باستقلال عن معيارَي التميّز والكمال اللاصقين به، يضطلع، تحديداً عند أفلاطون، بدور سياسي وتربوي بارز في الحضارة الأثينية (نسبة إلى أثينا). كما يحدد أرسطو للمحاكاة والتطهير النفسي، بواسطة الشعر، وظيفةً في التربية المدنية. ونظراتهم الجمالية تتعلّق، من دون شك، بنظرية الحقيقة والمطلق، إلا أنه لن يَكفي أبداً استعراض التصور الأفلاطوني للجميل، أو النظرية الأرسطية للمحاكاة، من وجهة نظر فلسفية أو ماورائية فقط. إذ نكون، في هذه الحالة، لا نعبأ بالتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المبادئ الجمالية والفنية، المتولِّدة في أثينا العريقة، على مفهوم الفن في الغرب، منذ الفكر الوسيط حتى الثورات الصناعية، العلمية والتقنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في هذا الخصوص، يشكل فكر هيغل انعطافةً بينة. وجماليته تمسك بلحظة أساسية في الوعي التاريخي الناظر إلى الماضي، وتحترم أحد التقاليد، إلا أنها تستعد لخيانته، بل لإبطاله تماماً. إنه يمتنع عن الذهاب أبعد من ذلك. غير أن نيتشه (1844 ـ 1900)، دارس أصول اللغة، والمولع مثل هيغل بالحضارة والثقافة الإغريقيتين، يقوم بالخطوة هذه: فلسفته الجمالية، المعاصرة للقطائع الطليعية، هي أيضاً قطيعة جذرية مع إرث عريق يزيد على ألفيتين، ومع مسيحية تقترب من ألفي عام.

حين تبقى نتف من هذا الإرث، عند ماركس (1818 ـ 1883)، على سبيل المثال، أو عند فرويد (1856 ـ 1939)، فإنها تتسبب باختلالات غريبة في فكر هؤلاء المؤلفين، بين حداثة تصوراتهم العلمية وسذاجتهم أو عماهم إزاء الفن في زمانهم.

ليس كل من ماركس، فيلسوف ومنظّر الرأسمال، وفرويد، مؤسس علم التحليل النفسي، عالمَي جمال محترفَين. إن مكانتهما

في تاريخ الجمالية تعود على الأقل إلى سببين من طبيعة مختلفة، بل متناقضة: من ناحية، يجسّدان، الواحد كما الآخر، شكلاً غريباً من سوء فهم للقطائع الفنية والحداثة، ومن ناحية أخرى، إن أقساماً واسعة من التفكير الجمالي في القرن العشرين بقيت غير مفهومة من دون أن تحيل على نظريتيهما.

وعلى سبيل الاختصار: إن تبعية الفنون ـ دورها الاجتماعي أو السياسي ـ ملتبسة. كما أن الإبداع الفني ينتفض باستمرار ضد الأنظمة المتأتّية من الخارج. وقد كان على الفن، في كل زمان، أن يقاوم كل المساعي الهادفة إلى فرض قوانين عليه، وإملاء أعراف، وقواعد، ومعايير، ودساتير، ورسم نهايات محدَّدة للفن. وتَظهر هذه المقاومة سواء في أثينا أو في كل «حقبات» الفن الأخرى.

إلا أن التاريخ يميل، في الغالب، إلى نسيان مقاومة الفن هذه، وإلى التقليل من قدرته على الانتفاض. يحلو لكل عصر، في الواقع، أن يحوّل الماضي إلى نوع من العصر الذهبي، حتى لو اعتبر نفسه، وفي صورة مفارقة، متقدّماً عما كانت عليه الفترات السابقة. هكذا، يجد النموذج الإغريقي نفسه، من خلال ما بقي منه من آثار، موصولاً في الوعي الغربي بفلسفات لا تقل رفعة وتأسيساً عن فلسفات أفلاطون وأرسطو. هكذا أمكن، لنظرية الجميل، الموصول بالخير والحق، ولمبدأ المحاكاة، أن ينبنيا مثل تقاليد فعلية، وأن يسودا خلال قرون.

لكن يجب معرفة أن هذه الأنسقة تخفي في الواقع، كسراً عميقاً: وهي تثمّن، من جهة، في صورة مفرطة، الجمال ووظيفته الأنطولوجية (يوصل الجميل إلى الكائن، وهو ينبثق منه)، ومن جهة ثانية، إنها تبخس الفن، بوصفه ممارسة وظاهرة في الوقت عينه. تستند جمالية أفلاطون، كما جمالية أرسطو، إلى هذا الطلاق بين

عقيدة ماورائية للجميل وبين نظرية الفنون. إنهما جماليتان لا تتوصلان فعلاً إلى محو الحدود بين العالم المعقول والعالم المحسوس، بين العقل، والمعرفة، واللوغوس، من جهة، وبين الحساسية، والمتعة، والانتشاء، من جهة ثانية.

إنهم فلاسفة «الانفصال»، بهذا المعنى، الذين يبحثون عن جميع السبل الممكنة لإجراء مصالحة. غير أنهم، إذ يتوصلون، فإن مؤدّى عملهم يصبّ في صالح العالم المعقول، على حساب العالم المحسوس: دائماً تنجح قيم الفكر، والذكاء، والعقل، في غلبة القيم المحسوسة.

بوسعنا القول، من دون أي مبالغة، إن كل الجمالية الغربية، منذ العصور الغابرة حتى الحداثة، لا تتوانى عن سرد تاريخ هذا الانفصال، وهي تحتفظ، من دون أي شك، حتى اليوم، بعواقب ذلك.

علينا، إذاً، أن نعود مؤقتاً إلى مكان ولادة الفلسفة. إن مثل هذه العودة لازمة لفهم القطائع والتحولات التي صاحبت وعي الحداثة في القرن التاسع عشر. يكتفي هيغل بتسجيل اندثار العصور المنقضية، أما بودلير فيذهب أبعد من ذلك: يسقط عبادة الجمال الأفلاطوني، الأبدي، التجريدي، وغير القابل للتحديد، من أجل ترويج الجمال العابر، المتسرّب في الحياة المعاصرة. أما نيتشه، فإنه لا يتردّد عن فتح دعوى ضد كل تاريخ الثقافة السابق، من سقراط حتى تباشير العدمية، التي تعلن عنها فلسفته للقرنين القادمين.

إنه طلب الانتهاء، عندهم كلهم، من فلسفة الانفصال الأفلاطوني أو الأرسطي، بل التخلي أيضاً عن الإرث المنقول عبر التقاليد. بل أكثر من ذلك: لا تعترف الحداثة بالمفهوم الماورائي

للجميل. وفي عصر الثورات الفنية، الثقافية، الاجتماعية، السياسية والاقتصادية، تتوقّف الحداثة عن تمييز المكانة الأنطولوجية للفن. إنها تشدّد على الانغماس الملموس للنشاط الفني ولتجربة الفرد الجمالية في التاريخ وفي المجتمع.

عندها، لن يعود النظر، الذي كانت تضعه الحداثة على الماضي، هو نفسه. الستارة الأسطورية تتمزّق. وهناك، خلف قناع النصب العريقة، المتوشحة «ببساطتها النبيلة وبرفعتها الهادئة»، كفاح دائم للإبداع الفني من أجل أن يحافظ على حريته.

أفلاطون: الفن في المدينة

ماذا كان للفلسفة والجمالية أن تكونا عليه لو لم يكن أفلاطون؟ ليس لسؤال كهذا أي جدوى فلسفية، بالطبع. يمكننا أن نجيب عنه، من دون مخاطرة كبيرة: شيئاً مختلفاً، طبعاً. هذا التساؤل الخاطئ لا يهدف إلا إلى التشديد على الأثر الهائل الذي أحدثه مؤسِّسُ «الأكاديمية»(*) على مجمل التفكير الغربي. وهو أثر كبير لدرجة أنه يمكن التنبه إليه، بعد وقت بعيد، حتى عند من يتجنبون أي قربى من الأفلاطونية: إن أفلاطون ماثل في ديكارت، وفي هيغل، بل حتى - ولو سلبياً فقط - في نيتشه.

ولكن عن أي أفلاطون نتحدث؟ هل المقصود هو الشاعر والموسيقي الذي ألّف، في شبابه، عدداً من القصائد المدحية والتراجيديات، والمنصرف بعدها تماماً إلى الفلسفة، أم المقصود هو

(*) يشير اللفظ الإغريقي إلى حديقة حملت هذا الاسم، نسبة إلى أكاديمس الذي وهبه إياها، وأقام أفلاطون فيها لإلقاء دروسه في العام 387 ق. م.، وظلت مفتوحة إلى حين إغلاقها من قبل الأمبراطور جستنيان في العام 529 م.

المشرّع المتعقّل الذي انتهى في **القوانين** (*Les Lois*) ـ وهو الكتاب الذي لم ينهه ـ إلى إباحة الفنون ومحاسنها؟ أم المقصود هو منشد الإيروسية والحب المطلق، المحتفى به بشغف وحماس في **المأدبة** (*Le Banquet*)، أم المقصود هو الفيثاغوري وعالم الهندسة وعالم الرياضيات في **تيميه**[*] (*Timée*)؟ أم المقصود بذلك هو منظّر عالم المثل الذي يخلط بين ثلاثية الحق والجميل والخير في مجموعة واحدة من الماهيات الثابتة والأبدية، أم منظّر **الجمهورية** (*La République*) الذي شمل بالخزي الفنانين عموماً وحرم على الشعراء الدخول إلى المدينة؟

إن التنوع والتناقضات الظاهرة في إنتاج أفلاطون وفكره، الذي عمل على تطويره طوال حياته المديدة (427/28-346/47)، تثير في الواقع مشكلة، تحديداً في مجالنا. أليس مدعاةً للعجب أن عدداً من منظّري الفن، والفنانين، والشعراء، والجماليين، انتسبوا بهذا القدر من الحميّة والتعبّد لفلسفة شكاكة إلى هذا الحد بالفن، بل مُحتقِرة له؟

كما لو أنه كان من الواجب التنازل ـ لمرة أولى وأخيرة ـ لأول نسق كبير في الفكر الغربي، أن على الفن أن يَخضع ـ إلى الأبد ـ للفلسفة كما للسياسة! كما لو أننا قبلنا في صورة نهائية سقوط العالم المحسوس وانخفاض جميع المتع وجميع المباهج الحسية التي تلتقي هنا أرضاً!

سنمتنع ـ للمرة الألف ـ عن عرض نظرية المثل الذائعة الصيت، ولن نستل، هنا، جميع المقاطع التي تتناول الجمال والحب

(*) حوار لأفلاطون عن فلسفة الطبيعة، ويشتمل على نظريته في عالم المثال، ويشير الاسم إلى تيميه دو لوكرس، وهو فيلسوف فيثاغوري من القرن الخامس قبل الميلاد كان له تأثير بالغ على تطور فكر أفلاطون.

في حوارات أفلاطون، كما لن نضيف فصلاً ملحقاً بالقائمة، الطويلة للغاية، التي لا تنضب أبداً، من التفسيرات التي طاولت الفلسفة الأفلاطونية. سنقترح فقط، وببساطة، بعض ميادين للقراءة من أجل فهم الأسباب التي جعلت القرن التاسع عشر يدشن عقوداً من الأزمات الفنية، التي ما عادت تندرج في الأفق الأفلاطوني.

مع ذلك، وفي قول إجمالي، يعيش أفلاطون أيضاً عصراً من التأزم السياسي والثقافي الشديد. إن مشروعَ مدينة فاضلة، المعروض في **الجمهورية**، جرى تصوره من أجل توفير جواب على انحطاط الديمقراطية الأثينية. أهو طوبى أم هو مخطط إصلاح قابل للتطبيق في مجتمع القرن الرابع؟ لا أحد يُحسن الجواب حقاً عن هذا السؤال. بالمقابل، نعرف الشواغل المسيطرة عند فيلسوف في الأربعين من عمره، الذي قرّر الاضطلاع، على المستوى النظري، بمشاكل المدينة: التربية والسياسة، البايديا (paideia) ـ وهي التربية بالفن والثقافة ـ والبوليتيا (politeia) ـ وهي مؤسّسة أو حكومة المدينة، (polis). وفي كلام أكثر تحديداً، المقصود هو معرفة أي دور يمكن إعطاؤه للتربية الفنية بما يسمح لجميع المواطنين العيش بتناغم في دولة متحرّرة من الطغيان، ومن الأوليغارشية، ومن ديمقراطية مهددة دائماً بالفساد.

هكذا، وفي تقابل مع نظرية مثال الجميل ـ التي هي نفسها عنصر في نظرية المثل ـ توجد عند أفلاطون، ممارسة للجميل، ذات استعمال تربوي وسياسي، عبر الفنون والأعمال المعدة لأن تكون مجسدة للجمال. وفي هذه النقطة، يمكن تفسير النجاح ـ وهو تعبير ضعيف لتأدية المقصود ـ الذي حصّلته تصورات أفلاطون، بالطريقة التي صاغت بها المسائل الأساسية العائدة إلى تعريفات الجمال والممارسة الفنية. وهي صياغات أساسية للغاية وحاسمة لدرجة أنه

بالامكان التساؤل ما إذا كان كل تاريخ نظرية الجمال والجمالية حتى نيتشه ضمناً لا يتمثّل في سلسلة لامتناهية من التحولات ضمن موضوع أفلاطوني.

فشل تعريف الجميل

«هيبياس الأكبر» (*Hippias majeur*)، أحد الحوارات «السقراطية» الكبرى، يفيد عن فن ما هو أساس: السؤال «ما الجميل؟» مطروح من دون مراوغة. يبتكر سقراط، بفضل مخطط حاذق، بديلاً عنه، سقراط ثانياً، مدقّقاً ولجوجاً، مكلّفاً بعملية اعتراف هيبياس المدّعي. يستحسن، بفضل هذه الحيلة، قول الحقيقة لهذا الأخير، في صورة غير مباشرة، من دون الخشية من غضبه في حال تنبّه هذا المغترّ صدفةً، واستاء في الوقت نفسه من حماقته الخاصة. يعمل المقلب بنجاح. ولا تعريف يبقى من التعريفات الثمانية التي ينجح سقراط في انتزاعها من هيبياس من دون مشقة. لا، الجمال ليس عذراء جميلة. لماذا لا يكون، في هذه الحالة، فرساً جميلاً أو قدراً جميلاً؟ ليس الجمال هو الذهب، ولا الغنى، ولا ما يناسب، ولا النفع، ولا متعة النظر والسمع، ولا المفيد، ولا الخير.

ما يكون الجمال، إذاً؟ الحوار لا يجيب عن ذلك. ينتهي سقراط إلى الإقرار بأنه جاهل في الجميل، لدرجة أنه لا يقوى على معرفته في ذاته. ويخلص من ذلك، متملصاً، إلى مثل يمتنع بنتيجته عن الإجابة: «الأشياء الجميلة صعبة»[1].

تنتهي المحاورة إلى التحقق من الفشل، مثل غالب الحوارات الباحثة عن تعريفات، سواء للشجاعة (lachès)، أو للشفقة

---

(1) Platon, *Hippias majeur*, 304 e.

(euthyphron)، أو للحكمة (charmide). غير أن الجردة ليست، مع ذلك، سلبية بالكامل، إذ جرى استبعاد المشاكل الخاطئة، وجرى تفنيد الحلول المغلوطة: إن الجميل ليس الصفة البسيطة المعطاة لغرض أقوى على التنبه إليه في الواقع، حين أستعرض جميع الأشياء الموجودة في العالم، ففي الواقع، إن تظاهر سقراط بالتواضع ـ وهو الذي لأفلاطون واقعاً ـ يستبق أساساً الجواب الصحيح الوحيد. إنه يَرِد في ثنايا أحد الردود: «يوجد جمال في حد ذاته، ويزيّن جميع الأشياء الأخرى، والذي يجعلها تظهر جميلة حين ينضاف إليها هذا الشكل»[2]. إن اللفظ، الذي يستعمله أفلاطون لتسمية الشكل (eidos)، أي المثال، لا يعدو كونه، في الجملة عينها، الجمال في ذاته.

على ماذا يقوم هذا «المثال»؟ هل يتعلق الأمر بجعل الجميل مجرّداً، بما أنه ما من شيء موجود جميل بشكل كاف؟ في هذه الحال، وحده مثال الجميل حقيقي. ولكن إذا كان هذا المثال هو الواقع الوحيد، فلنقل إنه واقع حي. وإذا كان لا يتعلق بتنوع الأغراض الملموسة، وهو ليس نسبياً، فلنقل إنه مطلق. وطالما أنه يبقى بعد زوال كل شيء فان، فلنقل إنه أبدي.

يعلن «هيبياس الكبير»، إذاً، بخجل، هذا صحيح، وكأنه يقرأ بين السطور، نظرية المثل التي يعرضها كتاب **الجمهورية** (*La République*) بالتفصيل من خلال أسطورة الكهف. إنه يهيّئ أيضاً لتمجيد هذا الاتحاد بين الجمال والحب، الذي سبق الاحتفاء به في **المأدبة** (*Le Banquet*). في هذا الحوار، وهو الأشهر لأفلاطون،

---

(2) المصدر نفسه، d 289.

تكون لسقراط الكلمة الفصل، كما في كل مرة. غير أنه يتكلم هذه المرة بلسان ديوتيم، وهي أجنبية من مانتينيه[3]. تعطي كاهنة زيوس هذه الحل للمسألة، التي ظلت معلّقةً في «هيبياس الأكبر»: كيف يمكن التعرف ومعرفة هذا الجميل الذي لا توفّر طبيعته سوى أجزاء أو مؤشرات هشة؟ كيف يمكن استبيان هذا الجمال «الموجود في ذاته وبذاته، البسيط والأبدي، والذي تشترك معه جميع الأشياء الجميلة، لدرجة أن ميلادها أو موتها لا يجلبان لها، لا زيادة، ولا نقصاناً، ولا تبدلاً من أي نوع كان»[4].

أثناء الولائم الذكورية في **المأدبة**، التي تنذر بتوابع تهتّكية لها، لا يجري الكلام أبداً عن الشعر، ولا عن الفن في صورة عامة. يجري الحديث عن الطريقة التي يتم بها التعرّف على الصلة الشديدة بين الجمال والحب والمعرفة: «حين ارتقينا من الأشياء المحسوسة، بفضل حب مستحب من قبل الشبان، صوب ذلك الجمال، الذي شرعنا في رؤيته، بتنا قريبين من ملامسة الهدف، ذلك أن طريق الحب الصحيحة (...) هي الانطلاق من الجمالات الملموسة، والصعود دائماً صوب ذلك الجمال مافوق الطبيعي، عابرين كما فوق درجات، من جسد جميل إلى اثنين، ومن اثنين إلى الجميع، ثم من الأجساد الجميلة إلى الأعمال الجميلة، ومن الأعمال الجميلة إلى العلوم الجميلة، لكي نصل إلى هذا العلم الذي ليس سوى علم الجمال المطلق، ولكي نعرف في نهاية المطاف الجميل كما هو في ذاته»[5].

---

(3) من مدينة أركادي، في وسط بيلوبونيز.

(4) Platon, *Le Banquet*, 211 b.

(5) المصدر نفسه.

لا تتضمن **المأدبة**، في أي موضع فيها، أي نظرية عن الفن، ولا أي تصور للجمال مطبَّقاً على الأعمال، طالما أنه قيل إن الجميل غير قابل للاستخلاص من أي شيء موجود. غير أنه يمكن، في طريقة غير مباشرة، استبيان عناصرَ نظرية للفن، تسعى **الجمهورية** إلى توفير تطبيق ملموس لها.

يبدو حديث ديوتيم، على لسان سقراط، أنه يعلن، منذ البداية، عن مفارقة: لكي نحسن ارتقاء الدرجات التي تؤدي إلى الجمال المطلق، يجب الانطلاق، حسبما تقول، من الجمال المحسوس. ولكن كيف لي أن أعرف أن هذا الجمال المحسوس هو جمال، وأنا لا أعرف بعد الجمال المطلق الذي ينتسب إليه؟ هناك لغز، إذا، في الحديث. إن حل المسألة موجود في فيدر (*Phèdre*)، في حوار آخر مزامن **للمأدبة** و**الجمهورية**[6].

فيدر هو على الأرجح النص الأكثر روعة وسحراً في مؤلفات أفلاطون، ولطبيعته المجازية تحديداً. إنه يوفّر المفتاح لنظرية التذكر والمشاركة في المثل. يتوجب، بدايةً، معرفة أن للأرواح أجنحةً تسمح لها بمرافقة موكب الآلهة في السماء. من هنا، تتأمل عالم المثل، وماهيات الأشياء كلها، على سبيل المثال، الحق، الخير، الجمال، أو الفضائل: العدالة، الحكمة، الاعتدال. كلها متلهفة للتمتع برؤية المطلق. غير أنها لا تتوصل إلى ذلك كلها. بعضها كما لو أنه وقع أسير ملذاته الجسدية، أو رغباته أو عيوبه، مشدود إلى جاذبيته هذه، يقع من جديد على الأرض. غير أن الأرواح تحتفظ،

---

(6) لن نناقش، هنا، التواقيت الزمنية لـ *Dialogues* أفلاطون، التي جرى جدل كبير حولها. والبعض يؤرخ **المأدبة** قبل **الجمهورية**، والبعض قبلها. وهذا ما أصاب فيدر أيضاً. إن التقاطع بين موضوعات عالجها أفلاطون في هذا الحوار أو ذاك، والتماسك البيّن في التأليف يظهر بأنها كلها كتبت خلال المدة عينها (385-370).

مع ذلك، بذكرى المثل التي رأتها في صورة عابرة، وهي ذكرى تنشّطها الصور الباهتة للمثل عند لقائها، هنا، على الأرض. طبعاً، يوضح سقراط أنه «ليس من السهولة كذلك لجميع الأرواح أن تعيد تذكر أشياء من السماء بمجرّد رؤيتها لأشياء الأرض»: تأمل سريع للغاية للماهيات، أو ضعف بريق بعضها. هناك مثال يشعّ، مع ذلك، أكثر من غيره، مثل نجمة متألّقة: الجمال، وحده «يتمتع بامتياز أن يكون مرئياً أكثر من غيره، والأكثر فتنة».

ها هو السبب الذي يجعل الإنسان يتعرف على الجمال بهذه السهولة في الأشياء الأرضية. ما أن يستبين انعكاسه في الأشياء أو في الكائنات، يتذكّر روعة المثال الذي سبق له أن رآه، فيغرم به. طبعاً، لن يندفع إلى فريسته بطريقة بهيمية. ولو أعمته رغبته وشهوته الجنونية، سوف يفقد أي فرصة لرؤية الجمال المطلق المختبئ وراء الجمال المحسوس. يحدث هذا ـ للأسف ـ لمن يرقى تعلمهم إلى عهد بعيد. يكتب سقراط، بشيء من الخشونة، واصفاً ما يحصل في مثل هذه الحال: «(. . .) بدل أن يشعر بالاحترام لمرآها، يستسلم لدافع اللذة، ويسعى، مثل البهيمة، إلى مضاجعتها، وإلى إلقاء بذرته فيها، وهو، في استعار مقارباته لها، لا يخشى ولا يخجل من متابعة هذه اللذة المضادة للطبيعة». ها هي الأسباب، حسب ديوتيم في **المأدبة**، التي تجعل بلوغ الجمال الأبدي والحب المطلق يتحقق في درجات، كما لو أنه نوع من التسامي التدريجي لرغبة أولية.

كل رحلة في عالم المثل خطرة، ويحدث أن الأرواح تتكبّد المصاريف فيها. يعرض سقراط، في **فيدر**، حالة أخرى عن رحلة الأرواح. وهناك حوادث قد تطرأ أثناء المسير، وينتج عنها تبعات ذات صلة مباشرة بالدور وبالمكانة المتدنية التي خصّ بها أفلاطون الفن والفنانِين في المدينة. لنتمثّل مسارعة الأرواح الراغبة في الصعود

إلى السماوات: تدافع، هرج ومرج، تسرّع، أجنحة متكسّرة أو منتزعة! والحصيلة: السقوط. إلا أن بعضها ينجو من دون كلفة كبيرة. وإذا كان أتيح لها، بالمقابل، الوقت والفرصة لرؤية العدد الأكبر من الحقائق، فإنها تقوى من دون صعوبة على استثمار أحد الأجساد وعلى إحيائه. إنه يشغل الصف الأول. والإنسان الذي تنتجه لن تكون له رغبة إلا في الحكمة، في الجمال، في الحب وفي الملهمات. أما بالنسبة للآخرين، المتوزّعين في ثمانية صفوف، فإن أحوالهم ستتجه نحو التدهور. الصف الثاني يقدم ملكاً عادلاً أو قائداً حربياً، الثالث، سياسياً، اقتصادياً أو رجل مال، الرابع، مدرّباً للرياضة البدنية أو طبيباً، الخامس، عرافاً أو عالماً بالأسرار.

بعد هذا، تتدهور الأشياء: يولّد الصف السادس شاعراً أو أحداً من الفنانين المقلّدين، والسابع، حرفياً أو حارثاً، والثامن، سفسطائياً أو ديماغوجياً، وأخيراً، التاسع، طاغيةً، أي النقيض التام للفيلسوف، أو أفضل، للملك ـ الفيلسوف.

إن طلبنا التعرّف على العلاقة بين نظرية المثل ونظرية الفن، فها هي معروضة بشكل واضح. إن الشاعر والفنان المقلّد يحتلان الأسفل، أو بالكاد، في السلم الاجتماعي، وأعلى بقليل من العامل أو من المزارع، ولكن تحت الفيلسوف بكثير.

نقد المحاكاة

يسند أفلاطون إلى الفن دوراً تربوياً أساسياً في المدينة الفاضلة. إلا أن معايير اختياراته، من فرط خشيته من الفن والفنانين بصورة عامة، متشدّدة للغاية. هذا التشدّد، في حد ذاته، شرعي. يبلور أفلاطون مشروع دولة متناغمة، ويجوز له بطبيعة الحال أن يضع اشتراطات طبقاً لما يعتقد أنه صالح لجميع المواطنين في مدينة عادلة

وفاضلة. إن المشكلة الوحيدة هي أن جميع هذه المعايير تتجه وفق المعنى عينه، وتتعلّق بتشدّدات أخلاقية أكثر منها فنية أو جمالية.

إن الفنون، مثل الموسيقى، التي تتشكل انطلاقاً من علاقات رياضية، وتنبني وفق تناغم قابل للتعريف بفضل علاقات رقمية، تستحق كل التكريم. يستند أفلاطون إلى فيثاغورس: ألا يدّعي الفيثاغوريون أن الآذان تشكلت من أجل الحركة المتناغمة، مثلما تشكلت العيون من أجل علم الفلك؟ بالمقابل، إن السّخف يضرب الموسيقيين الذي يَجهدون في إبداع تناغمات جديدة، تجزّئ أو تعدِّد الفواصل الموسيقية، «تعذّب أو تضطهد» أوتار آلاتهم، وتضرب بعصا الكمان طمعاً باستخراج أصوات غير مسبوقة. يا للموسيقيين المساكين، حسب أفلاطون، الذين يفضّلون الأذن على العقل!

أما بالنسبة إلى الشعر، فإن معايير الاختيار واضحة: تقبل وحدها الأناشيد الموضوعة من أجل الآلهة، ومدائح رجال الخير، إلا أن كل من يمدح اللذة، والبهجة والألم فممنوع من الإقامة في المدينة.

يشمل تصلب أفلاطون، في صورة أساسية، الفنون التي تعتمد على المحاكاة، أي بكلام آخر فنونَ الظهور. إن الفن الأول المستهدف هو الشعر، ويرِد الحكم عليه منذ الكتاب الثالث في **الجمهورية**. باسم تربية الأولاد، ورجال الغد، الذين لهم أن يكرّموا الآلهة وآباءهم، والذين سيصبحون حراس المدينة، يطالب أفلاطون، ببساطة، بمراقبة قراءاتهم. وأي قراءات بالخصوص؟ قراءة هوميروس، المتهم باستعمال ألفاظ مرعبة («سكان الجحيم»، «أطياف»، «جهنم»)، وبإظهار آلهة دامعة، في نشيج من البكاء، أو جبانة بكل فجاجة. لنمح هذه الأبيات، ولنستبدل الألفاظ السلبية بتعابير إيجابية.

يقترح هذا الشعر محاكاة التصرفات الإنسانية، والرغبات،

والانفعالات. ولو اكتفى بمحاكاة الصفات والفضائل، مثل الشجاعة، والاعتدال، والقداسة، لكان الأمر أقل سوءاً! إلا أن محاكاتها تتحول إلى عادة دافعة إلى محاكاة أي شيء، بما فيها الأخطاء والعيوب.

إن الشكل الدرامي، للتراجيديا والكوميديا، يفترض محاكاة الآلهة من قبل أشخاص، مدفوعين هم بدورهم إلى نقلهم في صورة أمينة، بما فيها عيوبهم. يتوجب، إذاً، استبعاد الشكل الدرامي، وإحلال شكل سردي خالص محله.

هذه الإدانة للشعر المحاكاتي، المثبطة للعزائم والمخيبة للآمال، تنطبق بطبيعة الحال، وللأسباب عينها، على الموسيقى. لا حاجة، بعد اليوم، لأناشيد بكائية، ولأغاني الشكوى، ولتناغمات مثيرة للالتذاذ، ولإيقاعات رخوة أو منوعة للغاية، وتؤدّي إلى السكر أو إلى البلادة. لا حاجة، بعد اليوم، إلى آلات ذات أوتار عديدة، التي تعدد الإمكانات الهارمونية في الموسيقى. لا للناي، خصوصاً، وهي الآلة الخطرة، التي ترسل أصواتاً عديدة، والاكتفاء فقط بالكنارة والقيثارة. وإذا كان للموسيقى أن تحاكي شيئاً ما، فرجولة المحاربين المقدامين وحدها، أو سكينة الحياة الريفية.

على مدى الكتاب، يتأكد نقد المحاكاة ويزداد قساوة. ويبلغ هذا النقد في الكتاب العاشر تبريره الفلسفي. وحتى ذلك الوقت كان للمحاكاة معنى ضبابي للغاية وعام، وهو معنى مستقى من الفن الإيمائي، من فن المقلّدين. وفنّ المقلّد يقوم على إنتاج شبه مزوّر، وصور خادعة تشد انتباهنا إلى الواقع الملموس كما إلى الماهيات، والتي هي، في واقع الأمر، الواقع نفسه.

من الآن وصاعداً، يعمق أفلاطون مضمون التمايزات، ويصنف في صورة تراتبية درجات المحاكاة. لنتخذ السرير مثالاً. الإله ينتج

ماهية السرير. هذه الماهية هي، كما لها أن تكون في حساب أفلاطون، الواقع الوحيد. يظهر حرفي نجار: يصنع سريراً، بل ـ في صورة أكثر دقة ـ شكلاً للسرير مستوحى من الشكل الذي صنعه الإله. إنه ينقل. يأتي أحد المصورين: يصور سرير الحرفي. إنه ينقل، إذاً، عن نسخة. إنها محاكاة محاكاة المحاكاة، ويكون التصوير في ذلك الشكل الأكثر تدهوراً من المحاكاة، إنها نسخة عن الحق «من الدرجة الثالثة»، إنها الظهور، بل الخديعة الأقل قبولاً من غيرها.

أما الشعر، شعر هوميروس تحديداً، فلا يبلغ قيمةً أفضل. وهو لا يقترح فقط على الأطفال مشاهد الخسَّة التي تلوّن إقامة الآلهة في الأولمب، ولا يخلق وحسب أشباحاً، لا وقائع، غير أنه ما فعل شيئاً لمساعدة البشر في أن يكونوا فاضلين. إن حياته، لكونه شاعراً مترحلاً، وتائهاً بين مدينة وأخرى، ومردِّداً أبياتاً، وغير قادر على جذب تلاميذ إليه، تثبت ـ هذه كلها ـ غياب الفضيلة التربوية من شعره وتعليمه.

نتنبه إلى مقدار البعد ـ بشكل مفارق ـ بين عشق هولدرلين المجنون والفوّار لهوميروس وهيزوييد، وإلى أي درجة تعاكس قسوة أفلاطون إعجاب هيغل بمؤلِّف **الإلياذة** (*Iliade*) **والأوديسة** (*Odyssée*)! بالتأكيد، لا نبي يكرّم في بلده! ولا حتى هوميروس في يونان أفلاطون...

يمكن أن نعتبر إدانة المحاكاة بأنها مغالية، وكذلك إبعاد الشعراء ـ حتى المكللين بالغار ـ إلى خارج المدينة، وكذلك القسوة اللاحقة بهوميروس. إلا أن مقصد أفلاطون جلي للغاية: إنه يطلب إخضاع الفن لسلطة الفلسفة، أو ـ بدقةٍ أكبر ـ لكفاءة الفيلسوف وحيطته. وهو وحده ضامن المدينة العادلة والمتناغمة: وحده يعرف ما هو صالح وخيّر للمواطنين، وحده، أخيراً، يعرف الوسائل التي

تجنب المواطنين انحطاط غالب الحكومات. في منظور مشروع كهذا، يكون تشدد النسق التربوي، الذي يدعو أفلاطون إليه، شديد التماسك. ولا يسعنا، في واقع الأمر، نسيان السياق التاريخي والسياسي الذي أَقدم فيه أفلاطون على كتابة **الجمهورية**.

لندقق في المواقيت: يولد أفلاطون في العام 428 ـ 427، بعد سنتين على اندلاع حرب البيلوبونيز، التي تواجهت فيها أثينا مع سبارطة. حرب طويلة، تدوم حوالى ثلاثين سنة، وتنتهي بهزيمة أثينا. إن ولادة الفيلسوف توافق موت بيريكليس (Périclès) (429). ويعني اختفاء هذا الاستراتيجي نهاية العصر الذهبي، عصر السلام، وسيطرة أثينا على البحر كما على اليابسة، عصر التوقد الفني والثقافي لشعب وجد نفسه في شخص بشيره، أي هوميروس. هكذا تحل الفوضى محل التناغم، وتسرّع المكائد الشخصية والطموحات انحطاط الديمقراطية وتدهور الأخلاق السياسية. وما أن تتم استعادة الديمقراطية، في العام 403، يحكم على سقراط بالموت (399). هذا «الانتحار» المفروض يشكل صدمة لأفلاطون، صدمة عاطفية، بداية، بل رمزية أيضاً: إن الحكمة المجسّدة في شخص تختفي. فلسفياً، يعني هذا الموت انتصار السفسطائيين، الأعداء اللدودين. سياسياً ومؤسساتياً، إنها كارثة لا تنذر بأي شيء صالح لمستقبل مدينة تغرق في الديماغوجية.

إن كتاب **الجمهورية** ـ والعنوان اليوناني هو «بوليتيا» (politeia) ـ هو، قبل كل شيء، كتاب في الفلسفة السياسية، وتندرج إرادته في ترتيب النظام وفي استعادة العدالة حسب برنامج «الأكاديمية». هذا البرنامج يصدر عن نهج فيثاغوري. إنه يحبذ تعليم الرياضيات، والحساب، والهندسة وعلم الفلك لكي تتم مكافحة جاذبية المحسوس وأوهامه. لهذه الأسباب، على التربية الفنية أن تماشي التربية العضلية،

بواسطة التربية البدنية، على إيقاعات الموسيقى العسكرية. إن الثمن المطلوب دفعه من قبل الفن، في هذه المعركة ضد الفساد وانعدام الأخلاق، يبدو لنا مفرطاً: رقابة، لجنة اختيار الأعمال الفنية، ضبط، تدابير إدارية، والإبعاد ـ إذا برزت الحاجة إليه.

إجمالاً، إن نظرية المثل، وأولوية الإدراكي على الإحساسي، تمتلك منقلباً لها، براغماتياً، شديد «الواقعية»، امتثالياً، معادياً للحداثة، ورجعياً ـ لنعترف بذلك ـ بالأحرى. هذه المحافظة الشديدة، التي جرى لوم أفلاطون عليها غير مرة، لا تعنينا أبداً في واقع الحال، فإن قروناً من التفاسير والتعليقات أفسدت، واقعاً، بعض الشيء ما كانت عليه رهانات العصر. في **الجمهورية** نفسها، يتردّد سقراط في إيضاح برنامجه، إنه الأول الذي يشك في القدرة على تحقيقه!

إنه لأكثر جدوى، من دون شك، للتفكير المعاصر، قراءة أفلاطون بطريقة أخرى، ورفع التحية لثاقب نظره الذي ما كان لتابعيه ولا لمفسّريه.

بالنسبة إلى أفلاطون، الفلسفة والفن منفصلان. إن النشاط الشعري، عموماً، موصول بالمحسوس، وبكل ما يتعلق به، مثل الحواس، والشهوانية، والرغبات، والانفعالات، والمؤثّرات. والفلسفة تخص الإدراكي، والمعارف، والعقل. والصلة بين الاثنين هي بالضرورة صلة خضوع: الفن هو في خدمة الفلسفة، وبقدر ما تتماهى الفلسفة مع السياسة، يخضع الفن بدوره لتنظيم الدولة. المقصود، بالطبع، تخليص العقل واللوغوس من عالم المحسوس، وضمان الحرية أيضاً للمواطن، لقاء زهد قسري، بالطبع.

لنقلب، الآن، المعنى المتوارث في القراءات عن أفلاطون. لنتساءل ما إذا كان أول الذين قالوا الحقيقة عن الفن. وهو يصف

بالتفصيل جميع الانحرافات التي تؤدي إليها الممارسة الفنية. ويحصي أشكال الإغواء التي تستثيرها، والشرور التي تولّدها، مظهراً الوسائل التي تؤثّر بها على الروح. وجب، من أجل محاربة الشر، وصف الأعراض والنتائج. هذا ما يفعله أفلاطون حقاً. إنه يشخص الطاقة الإيروسية المدمّرة، الفتاكة، المزعجة المتضمنة بالقوة في الفن، في (poïesis)(*)، كما يقول الإغريق. إنه يعتقد أنه يقوم بتنبيهنا، وهو يثير انتباهنا، في الواقع، إلى ما هو أساس، أي إلى قدرة القطيعة التي في الإبداع. إنه يعرف، أفضل من أي كان، وفي عصره أيضاً، أين يفعل الفن فعله المؤلم، وما يجرح فيه: غياب التناغم، النشازات، الأصوات الجديدة، التصاميم الراقصة الخليعة، الشعر الشهواني، الألعاب البدنية المثيرة للغاية والشديدة البهلوانية، التصوير الرائع، الشديد التلوين والبريق، والمنحوتات ذات الأشكال المتحركة.

إنه لمن الصحيح أن نظرية المثل، والأشكال الثابتة، الأبديّة والجامدة، تلزم برفض تطور الأشكال الفنية وديناميةالابتكار. إلا أن في مقدور أفلاطون، وبالعكس، أن يظهر، من دون أن يدري، بأنه الداعية الأكثر إقناعاً إلى الفن الحديث وغير التقليدي. وهو لا يكتفي بسرد قائمة الشعراء والفنانين الممنوعين: هوميروس، أريسطوفان، وكلّ الموسيقيين تلاميذ الرجل الخرافي مارسياس[7] (Marsyas)، ... إلخ، وإنما ضبط بعناية قائمة المتع التي يمكن التمتّع بها من معاشرة هؤلاء.

يمكننا القول، لو طلبنا الحديث بطريقة غير موافقة للتاريخ، إن

(*) يعني اللفظ الإغريقي «إنشاء» الصنيع الفني، شعراً أم غيره.

(7) حسب الأسطورة الإغريقية، عازف ماهر على الناي، حتى أنه تجرأ على تحدّي أبولون. أي سوء ركبه! فقد خسر وانتهى إلى الموت مسلوخاً.

أفلاطون طوّر، في تواز مع جمالية مثالية، جماليةً للقبول، للأثر، وأن تفكيره في الفن موصول في الآن نفسه بعلم الاجتماع وبعلم نفس الفن. إلى جانب عالم الجمال المثالي، الذي يصبو إلى التسامي وإلى الإلهي، هناك عالم التجربة الملموسة التي للفن، والتي يعيشها الفرد والمجتمع. ومن جهة، هناك التمام المطلق، مدار التسامي، وهناك، من جهة ثانية، العالم المحسوس، الناقص، ولكن القابل لأن يصبح تاماً بفضل الفلسفة.

يحترم أفلاطون الجمال، إلا أنه يتشكك من الفن، هذه الخشية تأتي، واقعاً، ولأسباب أخلاقية وسياسية، على قياس القيمة التي يقرّ بها للفن: الفن هو أبعد من أن يكون قضيةً قليلة الأهمية، بل يصبح قضية عظمى حين تتكفل الفلسفة به.

إن هاتين السمتين تحدّدان غموض التبعية الفنية. ولو استعرنا التعابير من الصورة الرمزية التي للمغارة، يمكننا أن نقيم تعارضاً بين الوجه الشمسي، المنير، للجميل، وبين الوجه المخفي، المظلم، للرغبة التي تحرك الفن.

أليس هذا الوجه المخفي من الأفلاطونية هو ما اعتقدت الأجيال اللاحقة بوجوب حفظه من كاتب **الجمهورية**؟ إن التقليد الغربي يشكل في عمقه الخشية الأفلاطونية من الإيروس المتضمَّن - المكبوت، حسب فرويد - في صلب الإبداع الفني. ستكون الحاجة ماسة إلى ثلاثة وعشرين قرناً لكي يتوصل نيتشه، أفلاطون المضاد، إلى قلب المقاييس، وإلى أن يندّد بالطابع الوهمي للمثل، وإلى أن يعتبر الفن مثل الواقع الوحيد، وأنه الحياة.

التقليد الأرسطي

يبدو تاريخ التفكير في الفن في الغرب، حتى رومنسية القرن التاسع عشر، مثل تعليق طويل متناقض وجدالي على النظريات

الأفلاطونية، ومثل تفسير متجدد دوماً لنظرية الجميل والمحاكاة. سبق لنا أن رأينا كيف أن الاستقلالية الجمالية لم تسد إلا بعد تحرر تدريجي من التصورات الماورائية واللاهوتية الموصولة بفكرة الجميل المثالي، وبعد خضوع الجمال للأخلاق والفلسفة. إن الانفكاكات، التي ظهرت منذ النهضة، ردات فعل على فقدان القيمة الذي أصاب فنون الظهور، والتصوير تحديداً، ردات فعل على تبخيس الممارسة الفنية عموماً، وعلى سوء تصنيف مكانة الفنان خصوصاً.

يمكن القول، في تتابع منطقي، إن نظرية مثل نظرية أرسطو (384 ـ 322)، تلميذ أفلاطون المتمرّد، التي أتت معاكسة لنظرية المُثل، ودافعت بحزم عن المحاكاة، كان في إمكانها أن تسود، في مدى التقليد الفلسفي، مثل مقابل سعيد للتشدد الزّهدي في النظرية الأفلاطونية. وأرسطو لم يرفض الفصل بين العالم المحسوس والعالم الإدراكي فقط، وإنما جمع أيضاً المتعة بالمحاكاة الفنية للطبيعة. وهو لا يطمع بإخضاع الفن إلى سلطة الفلسفة والسياسة، ولا يتمنى إبعادَ الفنانين غير الموافقين عن المدينة، بل يريد، على العكس من ذلك، أن يعيد إلى الفنون شرفها، وأن يخصص للشعر، والموسيقى، والتصوير والنحت فضائل نافعة، سواء للفرد أو للمجتمع.

أهو في حال تتيح له التفكير في استقلال الفن؟ بالطبع، لا. سنرى، على خلاف ذلك، كيف أن الفن يبقى عند أرسطو متصلاً، بطرق مختلفة، بمشروع التنظيم السياسي، ولكن بمعنى مختلف، من دون شك، عما كان عليه عند أفلاطون. إلا أننا نتساءل أيضاً عن التأثير الهائل الذي أَحدثه، هو بدوره، خلال قرون. وبمنأى عن الاختلافات البيّنة التي يخالف بها أفلاطونَ، فإن تصوراته أسهمت كثيراً، مقدار ما أسهمت تصورات أستاذه، على الأقل، في التبخيس المتقادم للإبداع الفني، وفي التقليل من دور الفنان الاجتماعي.

لنوضح، على عجل، وجهة نظرنا: لا نقصد، من هذا، الدفاعَ عن فكرة مفادها جعل أفلاطون وأرسطو مسؤولَين عن أي شيء كان، بخاصة عن التحوّلات التي تعرضت لها هذه النظرية في العصور اللاحقة، منذ الفكر الوسيط حتى العصر الكلاسيكي. إن أفلاطون وأرسطو ولّدا عدداً من قارئي نصوصهما ومفسريها، والذين سعى كل واحد منهم إلى فرض رؤيته «الجديدة»، للأفلاطونية أو للأرسطية. ووجب التعامل مع بعض هؤلاء، بقدر من الجدية، مثل بلين القديم (Pline l'ancien) (23 ـ 79)، وفيلوسترات القديم (Philostrate l'ancien) (170 ـ 245)، وأفلوطين (Plotin) (205 ـ 270)، و القديس أغوسطينوس (354 ـ 430)، أو مارسيل فيسان (Marcel Ficin) بعد وقت، الذي سبق أن أشرنا إلى أهميته في التفكير الوسيط. إلا أن قراءات أخرى، أقل تحوّطاً من السابقة، تمّت في ظل احترام إجمالي للفلسفة والثقافة العريقتين، فما تقيّدت في الغالب بما تقوله النصوص فعلاً، على الأقل في ما وصلنا عنها من هذه القراءات. وهي ملاحظة تصح أكثر ما تصحّ في «**الشعرية**» (*Poétique*).

يتحوّل أرسطو إلى مرجعية كبيرة في القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر، إلا أن ما كانوا يحيلون عليه هو مبدأ السلطة المدرسانية، من أجل فرض تصورات خصوصية، بعيدة للغاية أحياناً عن فكر الفيلسوف. على سبيل المثال: كورناي وراسين يجيزان لنفسيهما، الواحد كما الآخر، استعمال سلطة أرسطو لتسويغ قواعد درامية لا نجدها عند الفيلسوف، ويستخدمان هذه السلطة، إلى ذلك، بما يفيد خيارات جمالية وشعرية مختلفة للغاية. وقاعدة الوحدات الثلاث الذائعة الصيت: الزمان، المكان، الفعل، لم يقل بها أرسطو أبداً في صيغة أوامر مبرَمة، ما يهمّه منها هو وحدة الفعل فقط. كما أن شبه الحقيقة، الذي عوّل عليه بوالو كثيراً في كتابه

«**الفن الشعري**» (*Art poétique*)، مهمّ عند أرسطو، إلا أنه ليس القاعدة المسيطرة على غيرها.

هكذا، بطريقة مفارقة، يتحوّل أرسطو إلى ضامن نظرية كلاسيكية، كانت قد تشكلت بقوة عندما ظهرت، من جهة، «**أفكار عن شعرية أرسطو**» (*Réflexions sur la poétique d'Aristote*) للأب رابين (Père Rapin) (1674)، ومن جهة أخرى، الترجمة الفرنسية لـ«**الشعرية**» التي قام بها أندريه داسييه (André Dacier) (1692).

هذه المفارقة قابلة للتفسير بيسر. التقليد الأفلاطوني مستمر، فيما تقليد أرسطو متأخّر ومتفرق. والنبذات التي جمعها تيوفراست[8] (Théophraste) (372 ـ 327)، خلف أرسطو على رأس «الثانوية» والمدرسة المشائية، لن تنتهي إلى طبعة كاملة للأعمال إلا في القرن الأول بعد المسيح، أي بعد ثلاثة قرون على وفاة أرسطو. ينجذب الغرب اليهودي ـ المسيحي إلى فكر أفلاطون، بعد أن وجد فيه تصوراً عن خلود الروح والتذكر، يناسب معتقده اللاهوتي الخاص. هكذا سعى القديس أغوسطينوس، في القرن الخامس، إلى وضع إحدى أعظم الخلاصات الجامعة بين فلسفة وثنية ولاهوته الخاص. لا أحد يتجاهل فكر أرسطو، إلا أنه لا يثير جدلاً حوله. والتعليق الأول المعروف عن **الشعرية** نصّ مجتزأ، فيه فجوات، وغير مكتمل، وينتسب إلى القرن الثاني عشر. هذا النص يعود إلى الفيلسوف العربي ابن رشد (1126-1198)، الذي يكرس حياته لمجموع النصوص الأرسطية. يَبدأ معه، منذ ذلك الوقت، عهد أرسطي، مع ألبير الكبير والقديس توما الأكويني، ويستمر حتى

---

(8) تلميذ أرسطو، كتب *Caractères*، وهو كتاب قام بوالو بترجمته، كما استلهمه في كتابه الخاص.

بدايات النهضة، لكي يتراجع مع ظهور الديكارتية. إلا أن هذا لن يمنع ليسينغ، ولا أوغست فيلهلم فون شليغل، ولا غوته، من إجراء قراءة نقدية، بدورهم، لـ **الشعرية**.

إن مصير **الشعرية** خصوصي بعض الشيء. وصيغته اللاتينية ترقى إلى نهاية القرن الخامس عشر لا غير، ولم تنتشر فعلياً إلا في القرن السادس عشر، في إيطاليا. ولكن ماذا جرى بين القرن الثاني عشر والقرن السادس عشر؟ على الأرجح، ضياع الكتاب الثاني، المخصّص للكوميديا، فيما لا يعالج الكتاب الأول غير التراجيديا والملحمة.

نعرف مقدار الفائدة التي أخذها الفيلسوف والكاتب المعاصر أمبرتو إيكو (Umberto Eco) من واقعة اختفاء الكتاب الثاني، المخصص للضحك، في روايته **اسم الوردة** (*Le Nom de la rose*). إن الريبة التي خيَّمت على القراءة، التي قام بها أناس القرون الوسطى، تشكل فعلياً لغزاً محيّراً. إلا أن اللغز الكبير يتعيّن، من دون شك، في التأثير الذي مارسه هذا النص، القصير وغير الكامل، طوال أربعة قرون.

الدفاع عن المحاكاة

كتاب شارل باتو **الفنون الجميلة بحسب مبدإ واحد** (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*) (1746) هو، كما سبق أن رأينا، أحد التكريمات الأخيرة لأرسطو ولعقيدة المحاكاة. يقول فيه باتو إنه صعق بثاقب نظر الفيلسوف الإغريقي. بل يقول أكثر من ذلك: ليس التصوير شعراً صامتاً فقط، وإنما ينطبق المبدأ عينه على الموسيقى وعلى فن الحركة. إذا كان باتو بقي متقيّداً بالتقليد، فإنه أقام على مسافة من الكلاسيكية القويمة: محاكاة الطبيعة لا تعني نقلها حرفياً،

هذا يعني محاكاة الطبيعة كما قامت العبقرية بتحويلها.

إنها تحية في قالب وداع، في عصر يندّد فيه مونتسكيو (Montesquieu)، في **مبحث في الذوق** (*Essai sur le goût*) (1757)، بقوة مذهلة، بالفلسفة العريقة، الآفة الأكيدة: «هذه الحوارات التي يسعى فيها أفلاطون إلى ترشيد سقراط، هذه الحوارات الجميلة للغاية عند القدماء، لم تعد اليوم مقبولة، لأنها انبنت على فلسفة خاطئة: ذلك أن جميع هذه التفكرات عن الخير، والجميل، والكامل، والحكيم، والمجنون، والقاسي، والرخو، والناشف، والرطب، التي جرت معالجتها مثل أشياء إيجابية ما عادت تعني أي شيء». حان الوقت، حسب مونتسكيو، لتمزيق قماش السفسطائيين هذا، مرة وإلى الأبد، ولوضع المثالية الأفلاطونية، وفيزياء وماورائيات أرسطو، جانباً، ووضع **الشعرية** أيضاً، جانباً، وإن لم يؤكّد ذلك.

إن سخط مونتسكيو، المبالغ به بعض الشيء، له حسنة على الأقل، وهي التشديد على تأثير هذين الفيلسوفين الإغريقيين الباهظ، وعلى تركز جميع المناقشات، منذ قرون، على نظريتهما. أما كان يقال، في القرن السابع عشر: إذا كان العقل يسود، فإن أرسطو يحكم؟ كما أن اسم أرسطو لم يعد أبداً اسم فيلسوف مولود في ستاجير ـ وهي مدينة في مقدونيا ـ في العام 384 قبل المسيح، وإنما هو، بكل بساطة، اسم قاعدة.

غير أن ملاحظة مونتسكيو ظالمة على أي حال، في نقطتين على الأقل: فهي، من جهة، تنسب إلى أرسطو ما يجب أن يعود بشكل أكيد إلى عدد من الشرّاح والمعلّقين والمفسرين، الذين يتفاوتون في أمانتهم لنصوصه، من جهة أخرى، إن ملاحظة مونتسكيو لا تقول شيئاً في الأسباب التي سمحت لهذه الفلسفة بأن

تفرض نفسها طوال هذه المدة. وراء ذلك، من دون شك، مصالح أخرى، غير الشعرية والجمالية، ودوافع سياسية وأيديولوجية، هي التي تفسر بقاءَ قدسية مبدإ السلطة والخضوع إلى نظام معلن وقائم منذ زمن بعيد. إن الجدل الجمالي المتقادم حول تصورات المحاكاة والتطهّر يخفي رهاناً آخر: هو التحدي الذي يطلقه الفن دائماً ضد مختلف الوصايات التي تسعى إلى استخدامه بغية تأسيس نظامها الخاص، المتحرر من الدين، من الماورائيات، من الأخلاق، ومن السياسة.

يمكن تذكر كيف أن أفلاطون أدان المحاكاة باسم مبادئ أنطولوجية، أخلاقية وسياسية: المحاكاة، في الدرجة الثانية أو الثالثة، تبتعد عن الشكل، وعن المثال، إنها شبه خادع مستعمل للإغراء والإفساد، ولها عواقب وخيمة على التربية، فيما لا يحظى الشعراء، والموسيقيون، والمصورون، والمسرحيون المقلّدون بأي مكان في المدينة الفاضلة.

غير أن هذه المبادئ تؤدي أيضاً دوراً أساساً في الدفاع عن المحاكاة عند أرسطو، ولكن في وجهة معاكسة تماماً. وهو لا يقبل بالفصل بين عالم المثل وعالم المحسوس. إذا كان المثال موجوداً في كون لا نبلغه، فإن المحاكاة غير قابلة لأن تكون معروفة، ونحن نجهل، بالتالي، ما إذا كانت مثالاً. يقرّ أفلاطون، فعلاً، بإمكانية «مشاركة» في العالم المثالي، بفضل التذكر. إلا أن إدراك الماهيات يفترض تجنب العالم المحسوس، النسخة الباهتة عن العالم الإدراكي، والتخلي عن الشهوات والامتناع عن الملذات الأرضية.

بالنسبة إلى أرسطو، لا تقع المثل في الماوراء، بل هي موجودة في الواقع. إنه يقرّ، مثل أفلاطون، بلزوم الوصول إلى الحق، إلى الخير وإلى العدل، ولكن انطلاقاً من الواقع المحسوس، وهو أن في

مقدور الإنسان أن يعرف بفضل العلم، والخطاب واللوغوس. بكلام آخر، الكائن موجود، لكن بدل اللجوء إلى عالم صعب البلوغ، ومنير في خلائه، يمكن التحقق من وجود الكائن، بطرق مختلفة، في الفرد وفي الطبيعة. و«الكائن يمكن أن يقال بطرق متعددة»، حسب لفظ أرسطو. المُثل ليست الواقع الوحيد، والعالم المحسوس واقعي بدوره، والفرد هو أولى وأعلى حقيقة أو مادة.

أرسطو يحاكم بقسوة تصور المثل الثابتة والنموذجية، التي لا تأخذ بالاعتبار تنوع الواقع وحركيته. وأفلاطون، على ما يقول، يزيّن خطابه بكلمات فارغة، ويرتاح إلى استعارات شعرية. إن نظريته استنسابية، مضادة للتجربة الملموسة. ومن الأكيد أن نقد نظرية المثل أطاحَ الأسسَ الفلسفية للإدانة الأفلاطونية للمحاكاة. وأفعال المحاكاة والنقل والتمثل لا تعدو كونها تقهقراً لعالم مثالي، طالما أن هذا العالم، حسب أرسطو، ليس موجوداً.

غير أن المحرمات الأخلاقية، التي أفقدت المحاكاة قيمتها، أو منعتها، سقطت هي الأخرى: إن عملَ الإنسان يتوقف عن أن يكون موجّهاً إلى نشدان معرفة الحقائق الأبدية، وإلى التشوّف إلى موافقة نموذج الخير. جرت، هنا، إعادة الاعتبار إلى السعادة والمتعة، أي في العالم المحسوس، بخاصة وأن بحث الإنسان عن أن يكون سعيداً يتأتى من طبيعته نفسها. إن دور الفيلسوف لا يتعيّن، إذاً، في إيهام الفرد بوجود خير فائق لن يحسن بلوغه أبداً، فالتربية تقوم على تحديد مجموعة من الإرشادات المهيئة لنشدان السعادة، و«الخير العميم»، وهي سعادة مختلفة، على أي حال، عند كل منّا. كما أن الوسيلة الأكثر ضماناً لمعرفة السعادة هي في اعتماد حياة متقيدة بالعقل. الحياة العقلانية، بخلاف الحياة النباتية أو الحيوانية، مميّزة للكائن الإنساني. إنها تستجيب، في الوقت عينه، لوظيفته وطبيعته كإنسان. وإن طبّق

الإنسان، على الأقل، فكره على الشكل الأكثر نبلاً في الحياة العاقلة، فإنه سيتحقق بسرعة من أن السعادة تكمن في توازن الشهوات والانفعالات. كما سيتحقق أيضاً من أن فضائل الاعتدال، والحيطة، والقيام في الوسط، تشكل في مجموعها السلوك الفاضل.

تتصل تصورات أرسطو السياسية بقوة، كما عند أفلاطون، بمواقفه الفلسفية والأخلاقية، لكنها تؤدي إلى نتائج مختلفة للغاية. يمكننا التكهن، من دون مشقة، بأن نقد الأفلاطونية يمتدّ ليشمل تنظيم المدينة، كما تخيلها سابقه في **الجمهورية**. وفي الواقع، يظهر أرسطو، في **السياسة**، متشدِّداً إزاء تشكيل المدينة المثالية التي تصوّرها أفلاطون. سبق أن تحققنا من أن عدداً قليلاً من الأنظمة السياسية راق لأفلاطون، وما لم يَرُقْ له خصوصاً الديمقراطية المهدّدة دوماً بالفساد والديماغوجية. وهو، وإن اقترح شكلاً ما لحياة الجماعة ـ «شيوعية» مبنية على الشراكة بالنساء والأطفال والممتلكات ـ فإن الحياة ليست مستساغة حقاً في هذه المدينة. ولنا ألا ننسى أنه تسود فيها رقابة «ثقافية» يقظة، وأن الفنانين مطاردون، وأن العروض، والحفلات، والمسرح، والموسيقى تخضع لاختيارات الفيلسوف ـ الملك، تبعاً لفضائلهم التربوية.

يتصوّر أرسطو تنظيماً اجتماعياً آخر. إنه ينطلق من مبدأ أن الإنسان، بطبيعته، حيوان سياسي واجتماعي، ويَنشد في صورة أساسية العيش في عائلة، في قرية وفي مجتمع مدني. هذه الجماعات المختلفة تسمح لطبيعته بأن تتحقق، بأن يوجد، لا بالقوة فقط، وإنما بالفعل أيضاً. سيّان، أياً كان النظام السياسي! إن الأرستقراطية، والمَلكية، والأوليغارشية، والديمقراطية ليست صالحة، ولا سيئة في حد ذاتها، هي ليست سوى ما يفعله الحاكمون بها: سواء أكانت أنظمةً ديكتاتورية، أم استبدادية، أم ديماغوجية أم ليبرالية. إنها كلها

تخفي بذرة الفساد، ويكمن الأساسي في السهر على القوانين المطلوبة من المواطنين. لهذه القوانين، المبنيّة على الاعتدال والتوازن، أن تسمح لكل واحد، حسب طبيعته، بالعمل تبعاً للفضيلة، وبلوغ السعادة.

هذه الالتفافة حول فلسفة أرسطو ـ التي جرى عرضها في خطوطها الكبيرة ـ لازمة من أجل فهم «جماليته». إنها تسمح بإدراك كيف أن نقد أفلاطون، ونقض المثالات الثابتة، والدفاعَ عن المحاكاة، تشكل كلاً متماسكاً، على صلة بمواقف أرسطو الأخلاقية والسياسية. ويمكن القول إن كتاب **الشعرية** يشكّل إظهاراً للدفاع عن المحاكاة. إنه، على الأرجح، اتفاق متضمن في برنامج التعليم الموجّه لتأهيل الإسكندر الكبير الثقافي(9).

جرى تعريف المحاكاة، على الفور، مثل فعل شرعي: إنها نزعة طبيعية: «يبدو أن الشّعر يعود في أصله، عموماً، إلى سببين، إلى سببين طبيعيين. أن تحاكي، فهذا أمر طبيعي لدى البشر، ويظهر فيهم منذ طفولتهم (يختلف الإنسان عن بقية الحيوانات في أنه قادر على المحاكاة، ويستطيع بواسطتها اكتساب معارفه الأولى)، كما أن البشر كلهم، في السبب الثاني، يلتذّون بإجراء أنواع المحاكاة»(10).

لننتبه إلى أن الشعر يعيّن أيضاً، هنا، الموسيقى المصاحبة للأشعار. وقد جرى استحسان قيمة المحاكاة في نقطتين: من جهة،

---

(9) في العام 342، يتوجه أرسطو إلى مقدونيا بدعوة من فيليب الثاني، بصفة مرشد لابنه الإسكندر. لن يعود إلى إثينا إلا في العام 335. وهناك افتراض يقوم على أنه جرت كتابة **الشعرية**، في قسمه الأكبر، خلال هذه الفترة.

(10) Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy; préface de Philippe Beck (Paris: Gallimard, 1996), 1448 b.

تضطلع المحاكاة في وضعية الفنان المبدع منذ الطفولة، بوظيفة في المعارف، بفضلها، نتعلم، على ما يوضح أرسطو. ومن جهة ثانية، تجلب المحاكاة متعة، سواء لمن يقلّد أو للجمهور.

تعنى المحاكاة بأي غرض كان: الأعمال الجميلة أو الأعمال السخيفة. يستنتج أرسطو ببساطة أن الأنواع، مثل التراجيديا أو الملحمة، تتطور وتنتهي إلى أن تكون موافقة لطبيعتها الخاصة: هكذا يحسّن سوفوكليس، تحديداً في أوديب، التراجيديا عما كانت عليه عند أخيل (Eschyle)، ويَدفع هوميروس الملحمة، في **الإلياذة والأوديسة**، صوب تمامها.

التعارض مع أفلاطون ظاهر للعيان. وفي البداية، أن يحاكي المرء، فهو ميل طبيعي، يخص أشياء وأعمالاً ملموسة، لا مثالات تجريدية، كما عند أفلاطون. أما المتعة الناتجة عنها فهي أولى المحطات صوب السعادة، ولهذه المتعة أن تكون خسيسة أو نبيلة، تبعاً لطبيعة كل واحد منا. بعد ذلك، يقرّ أرسطو بوجود تطور ممكن للأشكال الفنية: تتوقف عن أن تنقاد إلى شكل من الجمال الثابت والأبدي. أخيراً، يتم الاعتراف بالشعر عموماً، بالتراجيديا أو الكوميديا، مثل نوع عظيم، وهو أكثر «فلسفة» من التاريخ، طالما أن المحاكاة تغتني من مخيلة المبدع. وهذا لا يصوّر الأشياءَ كما هي، إنه ينقلها كما لها أن تكون. ليس سوفوكليس وحده ـ وهو أحد المسرحيين القلائل الذين أغضّ أفلاطون نظرَه عنهم ـ وإنما غيره أيضاً من كتاب التراجيديات والسيَر الملحمية، مثل هوميروس، وجدوا أمكنتهم في المدينة.

بمجرد إعادة الاعتبار للمحاكاة، يبقى سؤال واحد، مهم فعلاً، وهو معرفة أي الأشكال الشعرية أكثر رفعة من غيرها: أهي التراجيديا، أم الشعر الدرامي، أم الملحمة، أم السرد، أم الشعر

الملحمي؟ وسؤال أرسطو مباشر: «أيها أفضل، المحاكاة الملحمية أم التراجيديا؟ إنه سؤال يستوجب الطرح»[11]. إنها مسألة تقع في دقائق الأمور، واقعاً. ذلك أن التراجيديا والملحمة تعرضان صفات متميّزة متشابهة. إلا أن للتراجيديا أسبقية محدودة، لأنها تجري في وقت أقصر من وقت القراءة: «فنحن نحب ما هو مشدود أكثر مما هو متفرق في وقت طويل، لنفترض، على سبيل المثال، أنه جرى نقل **أوديب** لسوفوكليس إلى ما يلزمها من أبيات، كما في **الإلياذة!**». التراجيديا تستفيد، خصوصاً، من الموسيقى والعرض، على ما يوضح أرسطو، أي «من وسائل مضمونة أكثر في إنتاج المتعة».

«متعة»! إنها الكلمة الحاسمة. ولكن أي نوع من المتع؟

«تطهّر الشهوات»

المتعة التي تجلبها التراجيديا خصوصية. ويحددها أرسطو على هذه الصورة: «(...) التراجيديا هي محاكاة فعل له طابع عال وكامل، وله اتساع معين، في لغة محسّنة بقدر من الأطايب ذات النوع الخصوصي، وفي جميع أقسامها، وهي محاكاة يصنعها أشخاص قيد العمل، لا في قصة، وتستثير مشاعر من الشفقة والخشية، فتقوم المحاكاة بإجراء تطهير مناسب لانفعالات كهذه»[12].

إن تطييب اللغة يشير إلى النسبة المتبدّلة بين الأغنيات والأبيات. وماهية التراجيديا تتعيّن في الفعل، لا في القصة، في عمل تمثيلي في وقت محدد. والمتعة تنتج عن انفعالات حادثة في المشاعر: خشية وشفقة. كل هذا واضح. وأرسطو يشير إلى السبب وإلى النتائج.

---

(11) المصدر نفسه، 1461 b.

(12) المصدر نفسه، 1449 b.

إلا أنه لا يوجد سوى تفاصيل صغيرة عن اشتغال العملية!
وهناك لفظ واحد وغير متوقع: «تطهر»، أي (catharsis)(*)، ويمكن الحديث أيضاً عن «تنقية». هذه الكلمة انتهت إلى أن تكون موضع تعليقات عديدة، وهي، عند أرسطو نفسه، غرض تفسيرات عديدة. هذا مدعاة للاعتقاد بوجود علاقة بين المحاكاة والتطهر: فأنا معرض، في عمل مسرحي يمثل أفعالاً مضنية، لاستشعار الانفعالات نفسها التي يطلبون استثارتها فيّ. وتمثيل المشاعر العنيفة أو الضاغطة، كالرعب على سبيل المثال، أو الذعر أو الشفقة، يطلق في الجمهور، واقعاً، مشاعر مماثلة.

ردة الفعل هذه اعتيادية في الحياة الجارية، فحوادث واقعية عديدة، مرعبة أو مكربة، تستثير مشاعر موافقة لها، مثل الرأفة بالضحايا. غير أن هذه الظاهرة مفاجئة أكثر حين يتعلق الأمر بعرض مصنوع ومتخيّل تماماً. إنه يفترض تماهياً بشخصية، لا بشخص. لهذا التماهي، من دون شك، حدود، لأن المقصود ليس محاكاة الأعمال الجارية فوق الخشبة، ولا نسخها، أو الانتقال بها إلى الحياة الفعلية. كما يصعب علينا تخيّل شاب، متأثر بـ **أوديب** سوفوكليس، يقدِم على قتل أبيه، وعلى ارتكاب الفحشاء مع أمه، وعلى فقء عينيه!

هذا التحويل من الاختلاق إلى الواقع، أهو، في واقع الحال، مستحيل التصور تماماً؟ بالنسبة إلينا، لا يبدو الأمر ـ للأسف ـ مستحيلاً، لكنه مستحيل، مؤكداً، عند أرسطو. وأنا، إذ أتحمّل مشاعر مماثلة للتي تستثيرها التراجيديا في نفسي، أتحرر من ثقل هذه الأحوال العاطفية أثناء وبعد العرض. وأخرج منه مثل مطهر، مصفى ومستكين. أكانت هذه الانفعالات موجودة سابقاً في نفسي، في حالة

(*) يمكن ترجمة هذا اللفظ الإغريقي بالتطهير أوالتطهر.

من الكمون، فاكتفى العرض بإيقاظها وحسب؟ أم أنه استثارها من أولها إلى آخرها؟ هل المتفرج معد، بطبيعته نفسها، للرد، حسب تمثيل مصنوع خصيصاً لبلبلته في نقاط حساسة في شخصيته؟ هذا ما لا يجيب عنه أرسطو.

إن **الشعرية** لا تجيب فعلاً على انتظارات **السياسة** (*La Politique*). هنا أيضاً، ذكر أرسطو «التطهر»، ولكن في الموسيقى وحدها: «نقول إنه يتوجب علينا درس الموسيقى، لا لاستخراج فائدة وحيدة منها، بل أكثر من فائدة (في سبيل التربية و«التطهر» - وما نقصده بالتطهر، اللفظ المستعمَل عموماً، فسنعاود الكلام عنه بوضوح في مبحث عن الشعرية، وفي المقام الثالث، في سبيل التسلية، والاسترخاء والانبساط بعد بذل المجهود)». يتكلم عنه، طبعا، ولكن بكلام قليل للغاية!

بالمقابل، يعرض **السياسة** بعض التدقيقات، التي لا نجدها في **الشعرية**: يضاف إلى الخشية والشفقة، الحماس. وعن حالة الحمية هذه، يحيل أرسطو صراحة على المعنى العلاجي للفظ: «(...) لبعض الأفراد قابليات خصوصية لهذا النوع من الانفعالات (الحماس)، ونحن نرى هؤلاء الأفراد، تحت تأثير الأناشيد المقدسة، يستعيدون هدوءهم كما لو أنهم تحت تأثير عمل علاج طبي أو تطهر.

أهي عنده طريقة في إيجاد الصلة المشترَكة، التي بموجبها «تنغّم الموسيقى العادات»؟ هناك، من دون شك، شيء من هذا، إلا أنه يتوجب المضي أبعد في التفسير.

يوحي أرسطو نفسه، في **السياسة**، بأن التطهر يخص أيضاً التراجيديا، أي النظر، وليس الاستماع وحده لما يسميه الأناشيد الأخلاقية، الدينامية والمحمسة. لا شيء يدعو إلى العجب، طالما أن

التراجيديا، في ذلك العصر، كانت تحقق نوعاً من الفن الكلي، إذ تجمع بتناغم بين النص والجوقات والرقص. غير أنها تقوم، بالإضافة إلى ذلك، على إخراج فعل، أي حبكة، يقلّد فيها أشخاص حقيقيون آلهة خاضعين لمصير مكرب أو مؤثّر: لنفكر في أوديب. غير أن الموسيقى وحدها لا تظهر أبداً، ولا تمثّل شيئاً، إنها تدع المستمعَ يتخيّل بحرية، حسب أحواله النفسية، كل شيء، كما في قراءة قصة. بالمقابل، تفرض التراجيديا شخصية، قناعاً مشتملاً على قسمات محددة. إنها تدفع دفعاً صوب نوع من تماهي المتفرج، المدعو إلى أن يصير مؤقتاً «ممثلاً سرياً»[13] في العمل المسرحي. والتراجيديا محاكاة عمل ومشاعر حقيقية، وتستجمع الواقعَ في الزمان وفي المكان، وتبالغ في تقديم الواقع، وتدفع الرغبات إلى ذروتها من أجل إنارة الجمهور حول النتائج المحتملة لأفعالها: هاكم ما سيحدث، إن أخذت بكم الرغبة إلى أن تقلّدوا حقاً ضحايا المصير البائسة هذه!

ألا يكون الدواء أسوأ من الألم؟ ألا يكون العرض الهادئ أكثر مناسبة للسكينة، بما يعيد إلى التوازن؟ لا يطرح أرسطو هذا السؤال على نفسه. و«العلاج الطبي» يقوم على العلاج بالمثل: نداوي الألم بالألم، والرغبات المفرطة بشدّة الانفعالات.

إن هذا التفسير ليس مغايراً حقاً لما هو معروف. ونصّ أرسطو يوحي به، ولقد كان التفسير هذا تفسير الكلاسيكية الفرنسية كلها تحديداً، المشغولة بتحديد وظيفة أخلاقية، بل تهذيبية للمسرح.

إلا أنه ليس هناك أحياناً، بين الأخلاقي والسياسي، سوى خطوة واحدة. تتأسس **سياسة** أرسطو على فلسفة التخفيف من

(13) يعود هذا التعبير إلى بوسييه.

الإفراط، على الاعتدال، على الموقف الوسط. إن رغبته في إعادة إصلاح التراجيديا، التي كانت متدهورة، وفي إعادة الارتباط مع تقليد العروض الكبرى التي أسهمت في مجد أثينا في القرن الخامس، لا تخلو، من دون شك، من مقاصد سياسية واجتماعية: السماح للمدينة بالعيش بسلام، وضمان سعادة حياة فاضلة للمواطن، موافقة للعقل. ألا يوافق برنامج كهذا، من التربية المدنية والثقافية، ملك مقدونيا المقبل؟

فزيادة عدد العروض الدرامية، وجذب الجمهور إلى المسرح، يعنيان وضع التطهر قيد العمل، ليس على مستوى الفرد وحده، وإنما جماعياً. كما تعني أيضاً تسلية المواطنين، وحرف أنظارهم عن مشاكل اللحظة ـ الحروب المتمادية ـ والسماح بتبديد وعي سيّئ شرع في تهديد شعب في لحظة انحطاط.

إنه تفسير يكاد أن ينتسب إلى التحليل النفسي بالمعنى الحالي للكلمة: العرض يهدّئ الشهوات لأنه يتيح العيش في التخيّل، بطريقة بريئة ومسالمة، من أجل الشخص ومن أجل المجتمع، ما كان للشهوات أن تعرّضه له في الواقع. سيتيح التطهر، إذاً، نوعاً من الكبت، وسيؤدي دور المتنفس.

نتكلم على الكبت. ولم يكن مصادفة أن فرويد اختار تعبير «التطهر» لتحديد الغاية من المعالجة النفسية: العودة إلى وعي النوازع المكبوتة، تحديداً في أحوال العُصاب. لا شيء يضرّ بتوازن الفرد والمجتمع أكثر من القعود في الضّيق أو سوء العيش لشهوات ونوازع مهدّدة بالسكوت، ومطرودة إلى أقاصي اللاوعي.

إن هذا التفسير يقيم رابطاً بين **الشعرية والسياسة**. إنه يكشف، على مستوى أكثر عمومية، العواقب السياسية ـ بالمعنى العريض

للكلمة ـ والخطاب عن الفن. إلا أنه ليس من المصادفة أبداً أن هذا النوع من التفسير أغفل عمداً من التقليد الذي يدّعي الانتساب إلى أرسطو. هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن أفلاطون. في القرن السابع عشر، على ما قلنا، ننشغل فقط بما يحمله المسرح من أخلاق. لا نعير اهتماماً إلا لقواعد الفن، والوسائل التقنية التي تسمح ببلوغ الأثر المنشود. في نهاية القرن الثامن عشر، يندد ليسنغ بالخلط الأرسطي بين الشعر والتصوير في إطار نقده لمقولة: «الشعر نظير التصوير». إن الوظيفة التطهرية، التي تتعيّن في وضع الرعب قيد الإخراج المسرحي، لا يستسيغها أبداً. إنه يفضل الشفقة، ويعتبر أن للتراجيديا وحدها أن تستثير الرأفة. أما غوته، الذي لا يهتم كثيراً بأثر التطهر والتنقية التي لـ«الكاترسيس»، فإنه لا يتكلم إلا على العودة إلى التوازن. كما إنه، في فترته التي اعتنى فيها بالعراقة والكلاسيكية، وفي إطار جمالية مثالية، فضّل التناغم المتولّد عن تأمل الجمال المثالي الخاص بالعمل الفني الناجح، بخاصة حين ينتسب هذا العمل الفني إلى الشعر الدرامي.

وفي فترة متأخرة، أسس برتولت برخت (Bertolt Brecht) (1898 ـ 1956)، نظريته وممارسته المسرحية على هذه الصلة بين الجمالية والسياسة: «ما يظهر لنا نافعاً اجتماعياً في صورة كبيرة، فهو النهاية التي يخصها أرسطو بالتراجيديا: «الكاترسيس» تطهر المتفرج من الخشية والشفقة بمحاكاة أفعال مثيرة للخشية والشفقة. هذا التطهر يستند إلى فعل نفسي خصوصي للغاية: تماهي المتفرج مع شخوص فاعلين يحاكيهم الممثلون»[14].

---

(14) Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre = Schriften zum Theater* (Paris: L'Arche, 1972-), «critique de la *Poétique* d'Aristote», pp. 237 sq.

ينتقد برخت «التطهر» بقسوة، واثارها المخدرة، بالنظر إلى الواقع غير السار للعالم الحالي. إلا أنه لا ينتقد أرسطو بقدر ما ينتقد النزعة «المسرحية الأرسطية»، تقليد المسرح الكلاسيكي و«المسوَّس». إنه ينتقده لجهة تعويله على التماهي بين المتفرج والشخصيات، طلباً لتوليد متعة وهمية تحيد بالجمهور عن الواقع الملموس. في وجه هذه القربى الشديدة التي تهدف، حسب برخت، إلى خداع المتفرج، يقيم التبعيد. لهذا أثر مباشر، وهو إقامة مسافة نقدية تحديداً. إنه يسمح للجمهور بأن يعي الرهانات السياسية والايديولوجية للفعل المتخيّل والممثل فوق الخشبة. والمشكلة الكبرى في هذا المسرح التعليمي والملحمي، الذي يستند إلى تصور ماركسي للتاريخ والمجتمع، تقوم بالطبع على مصالحة، من أجل مصلحة المتفرج، بين التعليمية والتسلية، وبين التربية السياسية وسحر العرض.

يدع أرسطو مشكلة «التطهر» معلقة، وهو ما فعله كذلك جميع شرّاحه والمعلّقين عليه. يمكننا أن نأسف لفقدان الكتاب الثاني من **الشعرية**، إلا أنه من غير الأكيد، بالمقابل، أنه كان سيحل نهائياً هذه المشكلة. أيجب تقديم عرض ممثل لأفعال وأبطال لهم حمولة انفعالية كبيرة؟ أيحدث هذا العرض أثراً نافعاً أم سيئاً على الجمهور؟ لا نعرف ذلك بعد. يكفي التفكير في السجالات الحالية، الشائكة دائماً، في شرعية تمثيل العنف المتخيل في وسائل الإعلام الحديثة، في السينما والتلفزيون؟ أهو أثر «تطهري» أم هو تحريض على المحاكاة وانتقال بالتالي إلى الأفعال الحقيقية؟ إن لمشكلة «التطهر»، بعد، مستقبلاً أكيداً.

«النموذج الإغريقي»

إن موقف برخت، المؤلف المسرحي في القرن العشرين، من أرسطو ومن الأرسطية، يُظهر تماماً حقيقة السؤال الذي سبق أن

طرحناه أعلاه: السؤال عن الأثر المتين، الألفي، للتقليد العريق، على الفنون. ألم يسهم أرسطو، مباشرة أو بشكل غير مباشر، مقدار أفلاطون أو أقل منه، في تبخيس النشاط الفني ومكانة الفنان؟ ألا يفسر فقدان القيمة هذه، جزئياً، الظهور المتأخر، في القرن الثامن عشر، للاستقلالية الجمالية؟

لنحاول الإجابة.

رفع أرسطو، من دون شك، المنع الأفلاطوني الضاغط على المحاكاة، وحمل تحرير المحاكاة هذا، معه، نتائج عديدة، على أي حال، ما كان يصعب تصوّره خلال قرون وقرون: محاكاة الطبيعة ـ طبيعة الإنسان، والطبيعة الخارجية ـ ليست إعادة إنتاج، ولا نسخة حرفية. النقل يتعدّى النقل نفسه، كما ظهر في الكاترسيس: يضاف إلى ذلك عنصر سريّ، يكاد أن يكون لغزياً، ويسِم علاقة الفن بالمشاهدين. والشعر، بالمعنى العريض، فلسفي. يفوز الفنانون لفظاً بحق الإقامة، وما عادوا ضحايا الطرد الأفلاطوني.

غير أن المحاكاة تحوّلت خلال قرون إلى عقيدة ضاغطة، بل صارت حتى مبدأ أكاديمياً فرض، حتى القرن التاسع عشر، ايديولوجيةً فعلية للتمثيل المبني على التعرف، في الفنون التشكيلية تحديداً: وما يصلح هو الأعمال «التشبيهية»، أي التي يتم فيها التعرّف على الغرض أو على الموضوع الممثل بطريقة «طبيعية» و«واقعية».

الشعر فلسفي، إلا أن الفن عموماً هو، قبل أي شيء آخر، تقنية. إنه يندرج في فئة الأنشطة المسماة «شعرية»(*) ذات الرتبة المتدنية للأنشطة «التأملية»، مثل الفلسفة، وللأنشطة العملية، مثل

(*) تقيم اللغة الإغريقية الجمع بين لفظي الشعر والصنع.

السياسة أو الأخلاق. وللفلسفة غاية، هي رؤية الحقيقة أو تأملها، والسياسة والأخلاق تحددان قواعد للعمل الملموس ولسلوك الأفراد، و«الشعرية» تحدد صنع غرض وتحيل سواء على إنتاج عمل فني أو على فن الإسكافي. لازلنا نتذكر مثَل النجار، صانع السرير، عند أفلاطون.

إلا أنه من الغريب تسجيل الاختلال، منذ القرون العتيقة، بين الحظوة التي يتمتع بها بعض الفنانين الذائعي الصيت، في حياتهم، وبين الاحتقار الذي يصيب مهنة الفنان عموماً. وهل تغيّرت الأشياء حقاً في أيامنا؟

إجمالاً، يثبّت أرسطو، مثل معلمه، ولمدة طويلة، الموقف المسبق المضاد للنشاط الفني. ويعلن، إلى ذلك، التمايز الرهيب بين الفنون الأداتية والفنون الحرة، بين الممارسة الحرفية والفن المعتبر مثل نشاط ثقافي. سبق لنا أن رأينا كيف أن المصورين وأصحاب النزعة الإنسانية في النهضة كافحوا بقوة من أجل تمكين الثقافة والعلوم من ممارستهم الفنية، جامعين بينها وبين المعرفة الحسابية والفلسفية.

وهذه الحظوة نفسها التي أعطيت للذكاء، والروح، والنفس، في تناقض مع الجسد، والمادة، هي التي تحدد ـ على ما نتذكر ـ التصنيف التراتبي للفنون عند هيغل. إلا أن الفلسفة الهيغلية، في الوقت عينه، منحت عطلة، من جهة، للنموذج الإغريقي، ومن جهة ثانية للتقليد العريق، مثلما جرى تناقله من القرون الوسطى حتى الرومنسية. يقيم هيغل، حسب لفظه الخاص، «أمام عتبة الفن الحديث»، مفضياً على أفق غير أكيد، ما نجحت فلسفته الخاصة، المتأخرة للغاية، في رسم خطوطه العريضة.

بين موت هيغل والقطائع الأولى التي قلبت عالم الفن، هناك وقت، وبالكاد، لجيل. عشرون سنة تعلّم فيها «الحديثون»، المعجبون ولكن الثابتون، على إبعاد الأسطورة الإغريقية، التي بات الوصول إليها صعباً للغاية، من الآن وصاعداً، وباتت مركونةً بين أشياء الماضي. عشرون سنة تعلم الفن خلالها ألا يبقى لامبالياً إزاء تقلّبات العالم، بخاصة حين تتخذ شكل ثورات، ابتداء من الثورة الصناعية.

إلا أن تقييد الفن والفكر العريقين بالدراسة الآثارية والفيلولوجية لا يكفي أبداً. تشرع الحداثة أيضاً بتصفية خمسة قرون من التقليد تعود إليها ولادتها، على الرغم من ذلك. لا شيء يدعو إلى الدهشة، في هذه الحالة، إلى التحقق من أن التاريخ يتلعثم في القرن التاسع عشر، وهو تاريخ لايزال أسير نوستالجيا العصر الذهبي المنقضي، والذي حملته معها زوبعة الحداثة. إن القطائع تعاش قبل كل شيء مثل تمزّق.

سبق أن قلنا أعلاه إن ديدرو وشيلر ويوهان بول وهيغل، لكي نستعيد أمثلتنا ذاتها، ترجموا في كتاباتهم وعياً مدهشاً برهانات الفن والجمالية في زمانهم. إنهم فكّروا في سياق خطاب مستقل عن الفن، وكان في مقدورهم، في الوقت عينه، استبيان العلاقات الواصلة بين الفن والماورائيات، والدين، والمجتمع، والسياسة. ولقد خلصنا في كلامنا السابق إلى أن الاستقلالية الجمالية تسمح بالتفكير في تبعية الفن.

ولقد استنتجنا، بالعودة إلى اليونان العريقة، وبغرابة، أن الفلاسفة الإغريق أظهروا منذ ذلك الوقت التبصر عينه. طبعاً، كان الفن خاضعاً للماورائيات، والأنطولوجيا، والفلسفة، إلا أن صلاته هذه ليست موافقةً أبداً لتساؤل ملموس عن الدور الذي للفن أن يضطلع به في الحقل السياسي، وفي المدينة.

يقاسم أرسطو، في نهاية المطاف، الخشية نفسها التي لأفلاطون إزاء أعمال الفن، وهي تتحدى حدود المعقول، والعقل، وتجنح إلى الابتعاد عن الحقيقة. من هنا تولّد اهتمامه بالشعر الملحمي لدى هوميروس، الذي يرقى إلى قرون بعيدة، وبالتراجيديا، القديمة بدورها، عند سوفوكليس، ومن هنا تولّدت أيضاً تحفظاته على أعمال زمنه، التي قلما ذكرها.

إن التقليد لم يبد حماساً لهذا الطابع «الملتزم» في فلسفة الفن عند القدماء، بل تجاهل، في الغالب، انغماس الفن في حياة الأفراد الملموسة. وفضّل الترويج والاحتفاظ للأجيال القادمة بالجوانب الجذابة في الأسطورة الإغريقية: «الرفعة الهادئة والبساطة النبيلة» للفن، والإعلاء الروحاني الشديد للفلسفات الأفلاطونية والأرسطية، التي ما أصابها خدش بالغ إثر قرون وقرون من التفاسير، التي عملت على «توظيف» الفلسفات بما يخدم مصالحها، إن لم تجعلها التفاسير مريبة.

من تغلب على هذا المثال الأسطوري؟ ما معنى هذه القطائع التي استحدثتها «الحداثة»، كما تسمى؟ العوامل متعددة، موصولة بالظروف السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، التي تلتقي، في وسط القرن التاسع عشر، على إزالة عالم قديم. سنتعرض لاحقاً، في الفصل القادم، لطبيعة هذه التقلّبات الحادثة على مستوى الفن والتفكير الجمالي، وسنبيّن أيضاً الأسباب التي تجعل هذه القطائع تفوز بأسمائها، وسنرى لماذا تختلف، بسبب من جذريتها، عن التحولات السابقة، سواء في النهضة أو في عصر الأنوار.

إلا أن لفظ الحداثة نفسه هو أبعد من أن يكون بسيطاً وواحد المعنى. إنه يتعيّن، برفضه للماضي، برذله لتقليد مستمر في الضغط على العقول، كما بانفتاحه على المستقبل. هذا التعارض هو ما يسترعي انتباهنا في كتابات ماركس، ونيتشه وفرويد.

II

بين نوستالجيا وحداثة

لا توجد أبداً كتابات نظرية، في الفلسفة وفي الجمالية، لا تشتمل، اليوم، على إحالة صريحة أو ضمنية على ماركس، ونيتشه أو فرويد. وهي ليست النقطة الوحيدة المشترَكة بين «منظِّر الرأسمال وصراع الطبقات»، و«نبيّ موت الله»، و«أب التحليل النفسي»، في استعمال من قبلنا لتراكيب لفظية شائعة عنهم.

فكلا الثلاثة يعدّون في عداد من يمكن تسميتهم بالحرفيين المفهوميين لحداثة القرن العشرين. إنهم مفكرون من القرن التاسع عشر، موصولون بزمن لايزال أسير الماضي والتقليد، يطلقون مفهوماً على الهزّات الفعلية التي تدك أوروبا القديمة منذ وقت، هكذا يضعون اسماً على الثورة البروليتارية، على العدمية، على انحطاط الغرب وعلى اللاوعي. لا يمكن اعتبار كتاباتهم معاصرة للغاية، إلا أنهم، هم الثلاثة، يضعون خاتمة، على مسافات متقاربة، لنهاية النزعة الإنسانية الموروثة من النهضة ومن العقل الكلاسيكي. بل أكثر من ذلك، إنهم يقوّضون، من دون رجعة، القناعات الموصولة بتصور الإنسان مثل سيد ومالك للطبيعة.

العلم ينتصر، غير أن هذا الانتصار هو أيضاً انتصار الأزمات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والفنية التي يظهرها النشاط العلمي، إذ يتخيّل إمكان قدرته على حلها، أو على دراستها على الأقل.

أقامت النهضة منظوراً كان يجعل الإنسان، والطبيعة، والكون، بل الله نفسه، أموراً قابلة للتمثيل، في مكان وزمان محدّدين ومنسجمين، في فضاء إقليدي. كان القرن التاسع عشر مرغماً على الاعتقاد بوجود تطور في مكان ـ زمان غير مترابط، غير متجانس، نسبيّ، غير إقليدي، وقد هزته اكتشافات لوباتشيفسكي (Lobatchevski) وريمان (Riemann)، الممهدين لإينشتاين (Einstein). هكذا لم يعد العالم قابلا للتمثيل وفق الصيغ القديمة، عدا أنه ليس أكيداً أن الثورات والحروب والكوارث المعلن عنها منذ منتصف القرن، تجعل العالم بعد قابلاً للتقديم.

على أي حال، إذا كان ماركس، ونيتشه، وفرويد يستثيرون اهتمامنا، هنا، فلا يعود ذلك إلى كونهم المبشّرين بالعارض المقبل الذي سيصيب الحضارة الغربية، وإنما لأن كل واحد منهم يحتفظ على طريقته بنوع من النوستالجيا إلى العصور العتيقة.

هذا التناقض يقع في قلب تصوّراتهم الجمالية. هذا مدعاة للتساؤل: لماذا أَنكر دعاة الحداثة هؤلاء، سواء في السياسة، أو في الماورائيات، أو في علم النفس، أو رفضوا، الحداثة الفنية؟ هذه المفارقة تزن بثقلها على التفاسير والاستعمالات اللاحقة لنظرياتهم.

إن المفارقة عينها تكشف، في صورة عامة، أمراً مهماً آخر: وهو التفاوت بين ظهور أعمال الفن والتفكير الجمالي العامل على تفسيرها. سبق لنا أن أشرنا، في «التوطئة»، إلى تأخر الجمالية نسبةً إلى الإبداع. كما أن التفاوت يمتحن صحة التشخيص الذي صاغه

هيغل عن حال الفلسفة: أمام عتبة الحداثة، في عصر لم يعد فيه الفنان مجبراً على التقيّد بثوابت سابقة على عمله، وحيث بات حراً في اختيار شكل إنتاجاته ومضمونها، لم تعد الجمالية قادرة على المجيء إلا بعد ذلك. إنه تماماً هذا التحدي الذي تتعرض له الجمالية منذ وقت بعيد، وفي شكل دائم، وهو تحدٍّ متبوع باشتراط آخر: ألاّ تجيء الجمالية متأخرة للغاية.

ماركس أو طفولة الفن

في العام 1857، وضع كارل ماركس (1818 ـ 1883) **مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسي** (*Introduction à la critique de l'économie politique*). لقد أبان فيه، في صورة نزيهة، رسماً يشتمل على ثماني نقاط مهمة، لن تسقط في النسيان في تطوّر لاحق. منها أنه يسجل، على سبيل المثال، فكرة أن الحرب هي سابقة دائماً على السلام، وأن العلاقات الاقتصادية، والنزعة الآلية والأجارة ظهرت في الجيش، وفي حال الحرب، قبل أن تظهر في باقي المجتمع البورجوازي، أو أن التاريخ العالمي مفهوم متأخر... إلخ.

إلا أن شيئاً يستحوذ على قلب ماركس أكثر من غيره في برنامج الاقتصاد السياسي هذا: رفض المثالية، التوقف عن الاعتقاد بأن الفلسفة، والقانون، والأخلاق، والنشاط الثقافي تتنزل، كما في أعجوبة، من هذه السماء ذات النجوم التي كانت تسحر إيمانويل كَنْت، وأنها تنطبع بطريقة مدهشة في عقول البشر. بالنسبة إلى ماركس، إن هذه التمثيلات كلها، في الواقع، تستند إلى قاعدة اقتصادية يحدّدها الإنتاج والتجارة المادية بين البشر. هكذا هو الأمر بالنسبة إلى الفن وإلى الثقافة أيضاً: ليست انبثاقات سلطة شديدة الحساسية، أو عن ملكة متعالية، ولا في صورة أقل عن مشيئة

إلهية، إنها إنتاجات مجتمع منسّق ومنظم بفعل التداولات الاقتصادية، وبالطريقة نفسها بفعل السياسة، والقوانين، والدين، والماورائيات والأخلاق.

بهذا المعنى، ليس النشاط الفني ولا التصورات الجمالية لشعب مستقلةً، بل تابعة. إنها تتعلق بمقاييس ليس لهم عليها أي سلطة. إنها متضمنة في الايديولوجية، أي في التمثيلات التي يصوغها مجتمع في لحظة محددة في تاريخه، تبعاً لمستوى التطور المادي والاقتصادي الذي بلغه. ماركس وإنجلز ـ يشتركان في الكتابة غالباً ـ يقولانها بوضوح: «(. . .) الأخلاق، والدين، والماورائيات، وباقي الايديولوجية، إضافة إلى أشكال الوعي التي تناسبها، تفقد مذذاك أي ظاهر استقلالي». إن العبقرية، التي تتركّز في عدد من الفنانين الاستثنائيين، ليست هبة من الطبيعة، ولا ناتج غضب إلهي، وإنما هي نتاج قسمة العمل الاجتماعية.

لا يتوانى ماركس وأنجلز، على أي حال، عن التنبيه ضد تفسير آلي ومادي لنظريتهما. الاقتصاد يفعل فعله، في النصاب الأخير، في الإنتاج الثقافي، أي أن هذا يشق طريقه بين مجموعة من الأفعال وردّات الفعل المناسبة لها بين القاعدة الاقتصادية والايديولوجية. إنهما يقرّان، إذاً، بأنه إذا كان «التطور السياسي، والقانوني، والفلسفي، والديني، والأدبي، والفني، إلخ، يستند إلى التطور الاقتصادي»، فإن هذه الميادين «تفعل فعلها كلها وعلى بعضها البعض، وعلى القاعدة الاقتصادية بدورها».

يبقى، مع ذلك، في المبدإ، وفي كل مجتمع بعينه، أن أشكالاً فنية خصوصية تتناسب مع مستوى تطور المجتمع: الأهرامات في مصر القديمة، والنصب والشعر الملحمي في اليونان، وكاتدرائيات القرون الوسطى. . . إلخ. إن فناً ظهر في عصر معيّن يمكن أن يستثير إعجاب

معاصريه، لا تابعيهم. وهي ليست مسألة ذوق فقط: إن الشروط المادية للإنتاج تغيّرت، محدثةً تغيّراً في أشكال التمثيل، والأفكار، والأساطير، والعادات والتقاليد، وفي الذوق أيضاً، وتحديداً.

إلا أن ماركس وعى بأن الفن يشكّل استثناءً في هذا التناسب الإجمالي بين القاعدة الاقتصادية وإنتاجها الثقافي. هذا مقصود القول في النقطة السادسة في برنامجه: «العلاقة المتفاوتة بين تطوّر الإنتاج المادي وتطور الإنتاج الفني، على سبيل المثال». وتعيّن مجهوده كله في السعي إلى حل التفاوت في صفحتين وبالكاد. وهي سطور معدودة ومفاجئة لأنها مليئة، تحديداً، بدهشة ساذجة أحياناً وغير متوقعة من قبل المنظّر المتشدد في **الرأسمال** (*Capital*).

إنه يعتقد، بداية، أنه بات في حكم المؤكّد أن «بعض عصور التفتح الفني ليست على علاقة أبداً مع التطور العام للمجتمع، ولا مع تطور قاعدته المادية، إذاً». بكلام واضح: إن الإغريق أنتجوا آثاراً خالدة، وتراجيديات، وملاحم، ونصباً، وعمائر ما كان لمستوى التطور في مجتمعهم ـ المتدني نسبةً إلى مستوى تطور المجتمع الحديث ـ أن يسمح بها، منطقياً. وهم، إن توصلوا إلى ذلك، فلأنهم كانوا يتصرفون بزاد أسطوري، وبالطبيعة، وبأشكال اجتماعية، حولها الفنّ بفضل مخيلة الفنانين. من هنا نشأ تفوقهم على الفن المصري: «ما كان للأساطير المصرية أبداً أن تكون تربةً، ولا مرضعةً طبيعية، لما كان يمكن أن ينتجه الفن الإغريقي». إلا أنه من الواضح، بالمقابل، أنه ما كان للأساطير الإغريقية أن تكون مصدر استلهام في عصور المهن التي قامت على النسج، والقاطرات والتلغراف.

وما هو مدعاة للاستغراب أن ماركس يعبّر في صيغ استفهامية، فيها نبرة من البداهة الباطلة، كما لو أن شكاً يتبقى على الرغم من ذلك: هل يمكن تصوّر وجود البطل الإغريقي أخيل (Achille) في

عصر البارود والرصاص؟ أو الإلياذة، في صورة عامة، مع المطبعة، ومع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأناشيد، والخرافات، والملهمات، بالضرورة أمام قضبان المطبعي؟ ألا تتبدد الشروط اللازمة للشعر الملحمي؟»[1].

ليست هذه الأسئلة، في واقع الأمر، متسقة. إن بعضها يتناول السياق الاجتماعي، والاقتصادي والمادي للإبداع، ويتناول غيرها الآثار، وأحدها يتناول الأبطال. ليس قابلاً للتصوّر في قصة متخيلة وجود أخيل حديث، ممسك ببندقية ذات خنجر بدل القوس والنشاب. إن صياغة **الإلياذة** و**الأوديسة** متصلة بقوة بمخيلة هوميروس القوية أكثر منها بالسبيل التقني للتعبير والنشر. يمكننا الإقرار، بالمقابل، بأن الأفران العالية لصناعة الحديد لا تلائم تماماً ظهور تعبير حساسية ملحمية أو غنائية. بل أكثر من ذلك!

إلا أن ماركس، المرتبك على ما يظهر، يتجنب، على أي حال، الأجوبة، موضحاً فكرته: «غير أن المشكلة لا تتعيّن في فهم أن الفن الإغريقي والملحمة موصولان ببعض أشكال التطور الاجتماعي. بل المشكلة هي هذه: إنهما يجلبان لنا، بعدُ، متعة فنية، كما إنهما يصلحان، من بعض النواحي، مثل قاعدة، بل يشكلان لنا نموذجاً منيعاً».

كما لو أننا نقرأ الفصل الذي خصّه هيغل للنصب الإغريقية! إن مرجعية الجمالية الهيغلية ماثلة، واقعاً، في اعتبارات ماركس، ولكن مع بعض التعديلات البسيطة. والفن الإغريقي، عند هيغل - وهو النموذج الذي لا يضاهى، بلغ ذروته في القرن الخامس قبل

---

(1) Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, trad. M. Rubel et L. Evrard (Paris: Gallimard, 1965), pp. 265 sq.

المسيح، ولكن في صيغة انتقالية: توازن مؤقت بين الروح والمادة، وهو ضحيّة اندثار، ويخلي المكان للفن الرومنسي. وهو ليس سوى لحظة في تاريخ تحقق الروح التي تؤدي إلى موت الفن لصالح الفلسفة والجمالية. يجري ماركس، من جهة، ثورة في النسق الهيغلي: تطور الفن ليس موصولاً بتحقق الروح، بل هو محدد بالشروط المادية، الاجتماعية والاقتصادية. وإذا كان ماركس لا يقدم جديداً، من جهة ثانية، عن المسألة الهيغلية الخاصة بالنموذج الإغريقي، وهي القاعدة الأبدية والمنيعة، فإنه أحسن تناولها وفق المنظور الجمالي: يتوجّب التنبّه إلى أن هذا الفن لا يزال منبع التذاذ، وانبهار ومتعة. لماذا؟

وهو سؤال مشروع، أجاب ماركس عنه، هذه المرة، ولكن بطريقة مفاجئة. إن السحر الذي نلقاه في الفن الإغريقي، على ما قال، ليس سوى الحنو، الذي نشعر به، نحن الحديثين، على طفولة الإنسانية، وعلى الأطفال الإغريقيين، المولودين في حال من عدم النضج الاجتماعي، الذي لن نعرفه بعد ذلك أبداً.

أما عن السؤال ـ الأساسي، مع ذلك، في الجمالية ـ وهو معرفة كيف أن أشكال الفن تبقى عبر التاريخ، فإن ماركس أجاب عنه بطريقة رديئة، مشيراً إلى نوستالجيا موسومة بالتسامح والشفقة. أساسي هو اللفظ حقاً، إن تذكرنا ممنوعات أفلاطون الخاصّة باستعمال الأساطير في شكل ملحمي، ورغبة أرسطو في ترميم الشكل القديم للتراجيديا، والقواعد الشكلية التي فرضها التقليد الكلاسيكي حتى تاريخ الجدل بين غوته وشيلر حول الشعر العاطفي والدرامي.

كانت في حوزة ماركس، على الأرجح، الأجوبة عن أسئلته الخاصة. إن الإعجاب باليونان العريقة هو إلى حد كبير أثر من آثار الثقافة والتربية. يعرف ماركس، منذ طفولته، قائمة مفضّليه من

الكلاسيكيين. كيف له أن يتجاهل، أو أن يكون لم يتعلم محبة هوميروس (Homère) وسوفوكليس (Sophocle) وبراكسيتل (Praxitèle) وزوكسيس (Zeuxis)، وهو الذي دافع عن أطروحة **في اختلاف فلسفة الطبيعة بين ديموقريطس** (*Démocrite*) وأبيقور؟ إنه نفسه نتاج خالص لهذه التربية ذات النزعة الإنسانية والبورجوازية، التي تستجيب إلى المعايير الجمالية والثقافية، التي جرى حفظها بحرص، وتمّ تناقلها عبر التقليد.

يبدي ماركس دهشته من أن أشكالاً قديمة متصلة بمجتمعات بدائية لا تزال تثير انفعالات المجتمعات الحديثة. وهو يتحقق بدهشة، من دون أن يبتعد عن جمالية هيغل، من أن أشكالاً وأنواعاً فنية، مثل الملحمة، والنصب... إلخ، لاتزال قادرة، مع ذلك، على التعبير عن مضامين مختلفة، طالما أنه جرى إنتاجها من مجموعات اجتماعية ذات تطور متباين.

هناك جوابان ممكنان عن هذا السؤال.

من جهة، تتناول التراجيديا والشعر الملحمي مواضيع أبدية: صراع الإنسان مع الطبيعة، ضحيّة القدر، الخاضع لمصيره، وأسير شهواته، المهموم بالموت أو المستثار بفعل الحب، وهي «مواضيع» عابرة للتاريخ، وتتملّص ـ لحسن الحظ! ـ من الشروط المادية للإنتاج ومن الإلزامات الاقتصادية.

من جهة أخرى، كان في إمكان منظّر استغلال الإنسان للإنسان أن يتمسك بما هو مشترك بين مجتمع العبودية والمجتمع الإقطاعي والمجتمع الرأسمالي: السيطرة نفسها من طبقة على أخرى، ومبدأ قسمة العمل نفسه.

إن ديمومة أشكال ومضامين فنية مسألة جمالية مهمة، إلا أنها

ليست مفاجئة. وما هو مفاجئ ومقلق في حضارة التقدّم، هو ديمومة الديكتاتور، المعروف بالطاغية، أو بالأحرى نجاة «الوجوه السوداء» المخفيّة في المناجم، وهي صيغة معدلة قليلاً عن العبد الأثيني أو عن الرق في القرون الوسطى.

إن كتابات ماركس المخصصة لنظرية الفن تشغل محلاً محدوداً في إنتاجه. ولا يسعنا لومه، بالطبع، لأنه لم يجد الفرصة، ولا الوقت، لتطوير وبلورة فكره، بالنظر تحديداً إلى التقلّبات التي أصابت عالم الفن في عصره. يموت في العام 1883، في سنة وفاة إدوارد مانيه (Edouard Manet) أيضاً. قبل ذلك بعشرين سنة تقريباً، أثار هذا الأخير فضيحة عند عرض لوحته أولمبيا. أشبه بفتنة حقيقية: «الموديل» عار يمثل شابة، من دون ظلال، ما اعتبر منافياً للذوق السليم والأخلاق. إلا أن ما صدم الجمهور المتبلبل لم يتمثل أساساً في السكينة الفاجرة لنظرة أولمبيا، وإنما في الجرأة التي تمثلت في استعمال تقنية متحررة من الأعراف المعهودة: انتهى، في ذلك، التقليد الإغريقي والرومنسية الموسومة بالنزعة الإيطالية أو الشرقية. هذه الاستفزازات لم ترق أبداً لماركس.

إن الوجهة التي يمكن استخلاصها من هذه النصوص غير المكتملة تكشف عن تناقض فاقع بين حداثة تحليلاته الفلسفية والسياسية وبين كلاسيكية مشبعة بالنوستالجيا إلى عصر ذهبي مفقود وغير قابل للتعويض، قائم على ضفاف بحر إيجه. يعبّر ماركس - وهو يجعل من النموذج الإغريقي، الصعب البلوغ من الآن وصاعداً، قاعدةً لغيره - عن تعلقه بالمبادئ الكبرى للجمالية التقليدية، وتحديداً لمبدأ المحاكاة، وهو تصرّف لا يريد أبداً التورط في مغامرة للحداثة لا تزال مترددة.

كان في مقدور ماركس أن يقول إنه ليس ماركسياً. هل كان

يستشعر ما ستؤول إليه فلسفته السياسية؟ إننا نشكّ في أنه استشف فقط المصير غير المعقول لنظرية جرى تحويلها بشكل مأسوي وتعسفي إلى ممارسة ثورية.

إن جمالية ماركس ـ السّمة الوحيدة التي تعنينا في إنتاجه ـ أخلت مكانها بسرعة لجماليات ماركسية عديدة. هذه النظريات غذت غالب السجالات الفنية الكبرى في القرن العشرين، والدائرة حول مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع والسياسة. وهو جدل لم ينته حتى أيامنا هذه. سنتوقف عند عدد من سماته، إلا أنه يتوجب، من الآن وصاعداً، معرفة أن الجمالية المتجزّئة لماركس خضعت، على غرار فلسفته، لعدد من التفاسير الخاطئة والمشوهة لها. وعاد هذا، على الأرجح، إلى كون جماليته، على الرغم من عدم اضطلاعها بالمسؤولية التامة عن ذلك، تبيح مثل هذه الأخطاء. ولا يمكن ـ من دون عواقب ـ إعلان فقدان استقلالية الفن، وهو نشاط بات متضمناً في الايديولوجية، ومنغمساً بصورة لا فكاك منها في المدار الإنتاجي للمجتمع. إن التعلق الحصري بـ «المضمون»، على حساب الشكل، ليس بريئاً، هو الآخر. وعقائديّو الواقعية الاشتراكية، في البلدان الشرقية سابقاً، وأقرانهم الغربيون، أحسنوا استخراج نتائج مدمرة للغاية من خضوع محتمل للفن إلى السياسة، إلى الحزب: وقد خصوا الفن بنهاية واحدة، وهي التمثيل «الأمين» للبطل البروليتاري والثورة السائرة، وشوهوا الفن، بالفعل نفسه، وجعلوا منه دعاية لا أكثر ولا أقل.

إن النوستالجيا للمنحوتات الإغريقية، لنماذج بات يستحيل بلوغها، قابلة للفهم. وإنه لمشروع، حتى أيامنا هذه، تقاسم هذه النوستالجيا. هذا الشعور هو أكثر قلقاً حين ينتهي إلى انبهار بالقاعدة، وحين يولّد هذه النسخ المتجمّدة من حجر وبرونز، هذه النسخ

المشوهة والمجازية والمشؤومة، والعزيزة على كل الأنظمة الشمولية. إلا أن هذا لم يكن في مقدور ماركس أن يتصوره، ولا أن يتوقعه على وجه الخصوص.

نيتشه والمرآة الإغريقية

إن فلسفة وجمالية فريدريك نيتشه (1844 ـ 1900)، تشغلان محلاً استثنائياً في فكر القرن العشرين: التعارض بين النزعة الأبولينية والنزعة الديونيسية، الرغبة في القوة، الإنسان المتفوق، العود الأبدي، الله، والعدمية، كلها باتت تقريباً قواسم مشتركة في الخطاب الفلسفي.

وما يمكن التحقق منه هو أن المكانة المميّزة لم تخدم دوماً مصالح هذا الفيلسوف. ويتبادر إلى تفكيرنا، بالطبع، ما لحق به من تلاعبات سخيفة وخطرة طاولت إنتاجه من قبل «الرايخ الثالث»[*]، ومن تفاسير مضللة لموضوعات الإنسان المتفوق والرغبة في القوة، التي سمحت للنازية بادّعاء الانتساب، من غير وجه حق، إلى كتاباته.

فبعد نشر **هكذا تكلم زرادشت** (*Ainsi Parlait Zarathoustra*) (1883) بقليل، عمله الكبير والأخير، يُسِرُّ نيتشه إلى أخته إليزابيت بخشيته من الاستعمال التعسفي لنظرياته: «أرتجف إذ أفكر بكل الذين يدّعون الانتساب إلى سلطة خطابي، من دون أي مسوّغ، فيما هم غير مناسبين لأفكاري!». وقد كان نيتشه، المقتنع بأنه آخر الفلاسفة الكبار في القرن، لا يظهر أي وجه من أوجه التواضع، من دون شك. لنعترف، على أي حال، بأنه يكشف عن تبصر مذهل. إلا أنه

(*) يتم التمييز، في الألمانية، بين ثلاث أمبراطوريات (رايخ)، والثالث بينها، «الرايخ الثالث»، يشير إلى العهد النازي (1933-1945).

ليس بالقوة الكافية، مع ذلك، لكي يستشعر قبل وقت الدّور المشؤوم الذي لعبته أخته العزيزة ـ «لاما الأمينة» ـ بالشراكة مع زوجها المعادي للسامية، فورستر، في التقطيع الشديد الانحياز الذي أجرياه تحديداً على إنتاجه الذي عرف بعد وفاته.

إن قرّاء ألبير كامو (Albert Camus) يتذكرون بالطبع التكريم الذي خص نيتشه به في **الإنسان المتمرّد** (*L'Homme révolté*). ولقد كان توضيحاً حاسماً: «في تاريخ الذكاء، لو وضعنا جانباً ماركس، فإن مغامرة نيتشه لا مثيل لها، وسنحتاج دوماً إلى وقت مزيد لكي نصلح الظّلم الذي لحق به. نحن نعرف من دون شك فلسفات جرت ترجمتها وخيانتها في التاريخ. إلا أن ما حدث لنيتشه، مع القومية ـ الاشتراكية، لا يوجد شبيه له، وهو أن فكراً بكامله، أنارته النبالة وتمزقات نفس استثنائية، جرى تقديمه لأعين العالم مثل موكب من الأوهام، وبتكديس بشع لجثث معسكرات التعذيب». هكذا قيلت الأشياء صحيحة!

غير أننا نفكر أيضاً، فضلا عن التشويهات الكارثية، في مختلف التحاليل والتعليقات التي غطت، في تجاورها، النص النيتشوي، لدرجة أنها جعلته لا يعرف بسهولة. هناك، بين هذه التفاسير، تفسير هو الأكثر إزعاجاً، والأكثر رواجاً للأسف، ويتذرّع بعدد من تناقضات فكر نيتشه، المتوزعة على مختلف فترات حياته. ويكون سهلاً، عندها، القول بأن تماسك فلسفته يتداعى تحت وقع التناقضات غير القابلة للحل.

يبدو بعض هذه التناقضات أكيداً، في الواقع: درس على شوبنهاور، وأخذ منه موضوعات التشاؤم والرغبة في العيش، لكنه قطع مع «مربّيه»، وانتسب مؤقتاً إلى الأطروحات الوضعية والعلموية في عصره. وأعجب إعجاباً قوياً، في البداية، بفاغنر (Wagner)، ونبذ

بعد ذلك بعنف موسيقى معلِّم بايروت (Bayreuth)، مبدياً حماسته لـ كارمن بيزيه (Bizet). وهو معاد للزهد في شكل عنيف، والمسيحية، والماورائيات، والأخلاق، ويظهر عليه أنه اتصل، في زرادشت، بمفاهيم كوسمولوجية مطعّمة بأفكار من اللاعقلانية والزهدية.

إلا أننا نستحسن، بدل التوقّف ـ مرة أخرى ـ عند هذه التناقضات، أن نرى في نيتشه فكراً يبحث عن نفسه، طلباً لتماسكه الخاص، في نهاية القرن التاسع عشر هذه، وهي تفتقر، بدورها، إلى أي تماسك، بل هي غنية بالمفارقات. نيتشه ينتسب إلى هؤلاء المفكرين، الذين، مثل فرويد، يقولون ويناقضون ما يقولون ويقولون، إلى ذلك إنهم يناقضون ما سبق أن قالوا. في هذا تتعيّن، من دون شك، طريقتهم الوحيدة في السيطرة الطيّعة، بواسطة الفكر، على واقع متمرد وفوضوي.

يبدو نيتشه، إذاً، وخصوصاً، مثل مفكّر للتناقض، قبل أن يكون مفكراً متناقضاً، ويبدو كذلك أحد أوائل المحللين النفسيين للنزاعات والنزوات التي تحرك في السر مجتمعاً غربياً، متفائلاً وقلقاً في الوقت عينه، منضوياً تحت فكرة التقدم مع أنه مهموم بالمستقبل. إنه محلل متشدد للحداثة، الذي يرى أن تصور الإغريق، مثلما تخيّلوه، يحدد نقطة النظر التي تسمح له بنقد العالم المعاصر. **هوذا الرجل**(*) (*Ecce homo*) (1886)، وهو كتابه الأخير الذي كتبه في فترة وعيه التام، يشكل، حسب اعترافه، «نقداً للحداثة، للعلوم الحديثة، من دون أن تسلم من النقد السياسة الحديثة». واليونان العريقة تشكل، عندئذ، نوعاً من المرآة، وأفقاً استعادياً يسمح بتأمل الصورة المقلوبة لما انتهى إلى أن يكون العالم الغربي.

(*) عنوان الكتاب لاتيني أساساً، ويستعمل جملة قالها بيلاطس البنطي في السيد المسيح قبل صلبه.

هل يعني، إذاً، بالنسبة إلى نيتشه، قلب المنظور التاريخي؟ ليس لنا أن نفسر الإغريق، علينا أن نرى فيهم، وعلى العكس، مفسري الأزمنة الحاضرة. لننزلق تحت الستار السميك الذي نسجه التقليد، ولنستمع، عندها، لما لهم أن يقولوه لنا[2].

ولكن أي يونان هي المقصودة؟ هي ليست، بالطبع، التي نقلها إلينا دارسو الهيلينيات المميّزون وعالمو الآثار في القرن الثامن عشر، من أمثال ونكلمان (Winckelmann) وغيره من المؤرّخين الكلاسيكيين الجدد، الذين ما فعلوا سوى التلمس الحسي لـ «النفوس الجميلة» و«الاعتدالات الذهبية» عند الإغريق. وحدها «البلاهة الألمانية» اكتفت بأن كشفت عند الإغريق «الهدوء في الرفعة، والشعور المثالي».

ننتبه إلى أنه كانت لنيتشه كلمات قاسية للتنديد «بغطرسة المربّين الكلاسيكيين الذين ادّعوا تملكهم للقدماء»، وأوصوا بمعرفتهم، ما كان لهم أثر واحد، وهو تحويل الورثة إلى «فئران في المكتبات، معدمة ومسنة، مقدامة وشجاعة». إلا أن جردة الحساب الكارثية لهذه التربية الألفية هي التي أغضبته أكثر من غيرها: بدل أن نتعلم الحياة، انتهت التربية الكلاسيكية إلى «استنفاد» قوانا. وبدل أن تستثار دهشتنا أمام قوة العمل وقوة الحياة لدى الإغريق، والتي دفعتهم إلى المعرفة العلمية، لَطَمونا بالعلم من دون أن ينشّطوا رغبتنا في بلوغ المعرفة.

يضع نيتشه الإصبع على جرح تربوي، يعرفه جيداً أساتذة

(2) نجد موضوع المرآة عند نيتشه نفسه: «حين نتحدث عن الإغريق، نتحدث أيضا وبشكل غير مقصود عن اليوم والأمس: إن تاريخهم، المعترف به عالميا، مرآة جلية تعكس دوماً شيئاً أكثر مما هو موجود في المرآة نفسها. نستعين بحريتنا التي لنا في أن نقول عنهم لكي نحسن السكوت عن مواضيع أخرى - من أجل أن نسمح لهم بأن يوشوشوا شيئاً ما في أذن القارئ المتأمل. هكذا يُسهل الإغريق للإنسان الحديث الاتصال مع الأشياء الصعبة على القول، بل الجديرة بالتفكير»: *Opinions et sentenses mêlées*, aphorisme. 218.

وطلاب القرن العشرين: تم اقتراف ما لا يمكن إصلاحه، حسب قوله، «حين فرضوا علينا، بالقوة، علم الحساب، بدل أن يذهبوا بنا، بداية، إلى يأس الجهل، وإلى اختصار حياتنا الصغيرة اليومية، وحركاتنا، وكل ما يجري في المشغل من الصباح إلى المساء، وفي السماء وفي الطبيعة، في آلاف من المشاكل، المشاكل المعذبة، المهينة، والمثيرة للسخط ـ لكي يظهر لرغبتنا، عندها، أننا في حاجة إلى معرفة حسابية وميكانيكية، ولكي يعلمونا بعد ذلك الافتتان العلمي الأول، الذي يجلبه المنطق المطلق لهذه المعرفة!».

المفارقة غريبة، وتعني أننا قلبنا كلام سقراط: بدل أن يعلّمونا أن فعل عَرِف يعني تحديداً أننا لا نعرف شيئاً، جعلونا نعتقد أن عَرِفَ يعني البلع بالإكراه ـ بلع ما سبق للآخرين أن اكتشفوه أو تعلموه قبلنا. ولكن: «هل تعلّمنا شيئاً مما كان الإغريق يتعلمونه في فتوّتهم؟ هل تعلمنا أن نتكلم مثلهم، وأن نكتب مثلهم؟ هل تمرسنا، من دون مهادنة، بفنون المبارزة في المحادثة، في الجدل؟ هل تعلمنا التأثر بجمال واعتزاز، مثلهم، والإجادة في المصارعة، في اللعب، في الملاكمة، مثلهم؟ هل تعلمنا شيئا من الزهد العملي عند جميع الفلاسفة الإغريق؟»[3].

بالإجمال، إن تربيتنا، بالنسبة إلى نيتشه، وهمٌ، ليس على المستوى الفردي فقط، وإنما أيضاً على مستوى الثقافة التاريخية. وما لا يمكن إصلاحه، هو نقص الحياة هذا لصالح الترويض المتقادم من أجل إنتاج إنسان مدجن، «حيوان قطيعي، كائن مطيع، معتلّ، رديء، أوروبي اليوم». هكذا يكون الإنسان، هذا «المسخ السامي»، مستعداً للحاق بالجمهور غير القابل للتمييز والمتشكل من أفراد

(3) Friedrich Nietzsche, *Aurore*, aphorisme 195.

خاضعين للأخلاق، للدين، للخدع الأيديولوجية، والمستعبدين من قِبل وصايات كبيرة، هي الدولة، والكنيسة، أو هذه القوى الروحية التي هي العلم والأخلاق.

إن بداية هذا المسار ترقى، حسب نيتشه، إلى سقراط وأفلاطون، إلى عصر شعروا فيه، آنفاً، بأن تطور الفكر والثقافة يمثل تهديداً للدولة. والمعجزة الإغريقية لا تعود إلى بيريكليس (Périclès)، «كبير المضللين والمتفائلين» هذا، الذي يدعو إلى الاتحاد بين المدينة والثقافة، وإنما تنتج هذه الأعجوبة، خصوصاً، من الأمر التالي، وهو أن الثقافة نجحت في أن تبقى بمنجاة من رقباء المدينة. وفي كتابه **إنساني، إنساني للغاية** (*Humain, trop humain*)، لا يظهر نيتشه أي رقة لمؤلف **الجمهورية**: «كانت المدينة الإغريقية، مثل أي قوة سياسية منظمة، حصرية وشكاكة إزاء نمو الثقافة، إن غريزتها الأصلية العنفية ما كانت تظهر للثقافة غير الضيق والصعوبات. ما كانت تريد أن تقرّ في الثقافة بأي تاريخ، بأي تطور: على السبيل المثبّت في الدستور أن يرغم جميع الأجيال، وأن يحفظهم في مستوى واحد. مثلما طلب أفلاطون ذلك في دولته المثالية. هذا يعني أنه، على الرغم من السياسة، تطورت الثقافة»[4]. ولقد تطوّرت، غير أن الشر كان قد حصل. كانت تحمل فيها بذرة انحطاطها.

إذا كانت يونان ماقبل سقراط هذه ما عادت تصلح كمرجعية للحديثين، فما هي المرجعية التي تقوى بعد على «وشوشة شيء في أذن القارئ المتأمّل»؟

للإجابة عن هذا السؤال، سعت رغبة شاب، دارس للفيلولوجيا، في الثامنة عشرة من عمره، منذ كتابه الأول الفضائحي،

(4) Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, aphorisme 474.

وهو **ولادة التراجيديا** (*La Naissance de la tragédie*) (1872). هذه الرغبة تحولت طوال حياته إلى إصرار هَوَسي على حل اللغز الذي لا يدانيه لغز. هذا اللغز صاغه نيتشه في فترة كتابته لكتابه **هوذا الرجل** تحديداً في «السعي إلى النقد الذاتي»، الموضوع في تقديم إعادة الطبعة، في العام 1886، لكتاب **ولادة التراجيديا**: «اليوم أيضاً يحتاج كل شيء تقريباً إلى اكتشاف، وإلى نبش في هذا المجال. يتوجب خصوصاً أن نعي وجود مشكلة، هنا، وأن الإغريق يظلون بالنسبة إلينا غير قابلين للفهم، وللتصور، طالما أننا لم نحسن الجواب عن هذا السؤال: ما تعني الروح الديونيزوسية؟».

ديونيزوس (Dionysos)، ابن زيوس (Zeus) وسيميلي (Sémélé)، إله الكرمة والخمر، هو أحد الوجوه الأساسية في كتاب نيتشه، بل في فلسفته كلها. إلا أنه لا يسعنا، على أي حال، فهم الدور والمعنى اللذين ينسبهما إليه من دون ربط صورته نفسها ـ وهي في الوقت عينه صورة متنافرة ومتكاملة ـ بصورة: أبولون، ابن زيوس وليتو، إله النور والفنون. إلا أن هناك، إلى هذين الطرفين في ولادة التراجيديا، شخصيتين أخريين يلعبان في الكواليس دوراً أساسياً: شوبنهاور وفاغنر.

إلا أنها كواليس ـ لو شئنا الدقة ـ مفتوحة للجميع: إهداء الكتاب تكريم لمؤلف **المبتزون** (*Maîtres chanteurs*)، ويحلو لنيتشه القول إنه يتعلم كثيراً من صحبة فاغنر، لأنها، بالنسبة إليه، «درس عملي من الفلسفة الشوبنهاورية». أياً كان النفور الذي حدث بعد ذلك، فإن نيتشه اعترف دائماً بالتأثير المزدوج لكل من الفيلسوف والموسيقي على إنتاجه.

تأثير شوبنهاور

موضوعان استرعيا انتباه نيتشه عند أرتور شوبنهاور (Arthur Schopenhauer) (1788 ـ 1860)، في كتابه **العالم مثل إرادة ومثل**

تمثيل (*Le Monde comme volonté et comme représentation*)، وهما: الإرادة، تحديداً، والتشاؤم. الإرادة ليست عند شوبنهاور مفهوماً نفسياً أو أخلاقياً، بل مقولة ماورائية وأنطولوجية: إنها ماهية الأشياء. إنها تشغل مكان «النومين»، أو الشيء في ذاته في فلسفة كنْت. هي، إذا، عالمية، أبدية، ثابتة وحرة. بل يذهب شوبنهاور حتى حدود الافتراض أن كَنْت نفسه تمثّل خصوصاً نوعاً من الإرادة الحرة في كل مرة استعمل فيها عبارة «الشيء في ذاته».

هذه الإرادة تنطبق على «جميع ظواهر العالم»، إنها «الواقع الأخير ونواة الواقع». أما الفارق الكبير مع كنْت فهو أن الإرادة تعبّر في العالم وفي الإنسان من خلال إرادة العيش، والرغبة، وتحديدا الجنس. في إمكاني، إذا، معرفتها، بينما لا أقوى، عند كنْت، على معرفة أي شيء عن الشيء في ذاته. إن عالم الظواهر، بالنسبة إلي، هو ما أتمثله لنفسي، إنه «تمثيلي»، وهو، في الوقت عينه، الظاهر الذي تنعكس فيه إرادتي.

نستبين، من دون مشقة، نتائج هذا الموقف. إنه بداية موقف معاد للديكارتية، طالما أن الإرادة تحل مكان العقل، مثل مبدإ لجميع الأشياء القابلة لأن تعرف. وهو موقف معاد للهيغلية، طالما أن الإرادة حلت محل الروح في جميع تجلياتها.

إن تأكيدا مثل هذا عن إرادة العيش ـ تجلي الإرادة في جميع الأشياء ـ له أن يفضي إلى تفاؤل. غير أن موقف شوبنهاور لم يصل إليه أبدا. ينتهي شوبنهاور، وفي صورة مفارقة، إلى النتيجة العكسية: الإنسان يعرف الإرادة، إلا أنها، هي، لا تعرف شيئاً. إنها حرة، بالتأكيد، لكنها عمياء. يقول شوبنهاور بوضوح شديد: «الإرادة، التي تشكل كائناً في ذاته، لها طبيعة بسيطة، هي لا تحسن فعل شيء سوى أن تريد، وهي لا تعرف».

نتيجة ذلك: يعيش الإنسان حياة من دون نهاية، من دون غاية، مفتقرة إلى أي تعبير. ليس لرغباتنا، وشهواتنا، وانفعالاتنا، معنى إلا بعد الموت. إنها تبقى بعدنا، بمعنى ما، مثل تجليات إرادة تستديم بثبات، وباستقلال عن وجودنا الفقير. أي ضرورة، في ما خلا إرادة العيش العبثية هذه، تقودنا إلى أن «نعيش» من دون سبب؟ هوة من العذابات تتربّص بالإنسان المرشح للموت. حتى الحب يفتقد معناه: فعل مولّد بسيط لا يفضي إلى شيء سوى إلى شقاء الوجود وبؤسه عند إنسان ما طلب أن يكون وليداً. حتى الانتحار متناقض لأنه يعترف، سلبياً، بالقوة في إرادة العيش.

هذا هو أصل «التشاؤم» الشهير لدى شوبنهاور، الذي كان له بدوره مزاج شرس في الغالب، وكان معرضاً لأزمات دورية من السّويداء (المالنخوليا)، على الأقل قبل أن يصالحه النجاح والشهرة، في وقت متأخر من عمره، مع معاصريه ومع نفسه.

يمكن استنتاج فلسفة الفن أو «ماورائيات الجمال» عند شوبنهاور من هذه الاعتبارات المحررة من الوهم، بالأحرى من الوجود. وقد كان شوبنهاور معادياً للديكارتية، والهيغلية، ومناهضاً للمسيحية، ومتمرداً على مفاهيم التقدم، والإنسانية، والتاريخ، وكارهاً للبشر، وعدواً للتقاليد، إلا أنه لم يكن، واقعاً، غير أفلاطوني النزعة. إنه يعتقد بنظرية المثل التي عرضها كاتب **المأدبة**: بما أن الحياة هوة من الشقاء والعذاب، ألا يجلب تأمل المُثل، بواسطة الفن، دواءً وعزاءً عن شرور الوجود؟ عزاء مؤقت، بالطبع، إلا أنه كاف لكي يمدنا بمتعة أعلى بكثير من المتعة الجمالية البسيطة، التذاذ يعلو الآلام والرغبات، ويصالحنا، لوقت، مع ماهية العالم، ومع الإرادة. وحدها الموسيقى، من بين جميع الفنون، تسمح ببلوغ حال التأمّل المطلق هذه، لأنها الأكثر بعداً عن المادية، والأقل اتصالاً بالعالم

المحسوس. إنها الأقرب، بكلام آخر، من عالم المثل. بالمقابل، إن الفنون الأخرى، مثل العمارة، والنحت، والتصوير، والتراجيديا، والنسخ البسيطة، تبقى متصلة بإعادة إنتاج الواقع.

شوبنهاور يتوصّل، بهذه الطريقة، إلى تصور الهوية الثلاثية للعالم، والإرادة، والموسيقى: العالم موسيقى مجسدة، وهو، في الوقت عينه، تجسيد للإرادة. ها هي الموضوعات التي أغرت فاغنر، ونيتشه، لوقت ما.

دور ريتشارد فاغنر

حين وضع ريتشارد فاغنر عمله الموسيقي **حلقة نيبلونغن** (*L'Anneau des Nibelungen*)، اتجه به تفكيره صوب شوبنهاور، وأهداه جزءا من كراس الأوبرا. وموضوع العزاء، والانكسار، والزهد الذي يضغط على الرغبات، والطابع المقيت لإرادة العيش، هذه كلها موضوعات تتناسب مع جماليته الخاصة بالتراجيديا.

كان نيتشه، في لقائه الأول مع فاغنر، في العام 1868، فاغنيرياً منذ وقت. كان عازفا ماهراً على البيانو، ويحسن قراءة نوتة **تريستان** (*Tristan*)، وينفّذ أمام رفاقه أجزاء من مقطوعة (*Maîtres chanteurs*)، ويتدلّه بالمؤلّف الموسيقي، هذا «الرجل الرائع»، واجداً فيه «التعبير الأكثر حيوية عما أطلق عليه شوبنهاور تسمية العبقري».

ولادة التراجيديا تشهد على هذا اللقاء الثقافي، الفلسفي والفني بين شوبنهاور وفاغنر ونيتشه، حول التعبير الجمالي والسياسي للموسيقى. ذلك أن البعد السياسي يبرز تكراراً في الأحاديث بين فاغنر ونيتشه. كما يظهر في إهداء الطبعة الأولى للعمل: «سنخدع (...) إن رأينا في هذا المشروع تسلية أحد الذوّاقة، في الوقت الذي

يستبد به الانفعال الوطني بالأمة، وإن رأينا فيه لعبة مجانية في الوقت الذي تنتصر فيه البطولة»(5).

يلمح نيتشه إلى مشكلة ألمانية أصيلة وخطيرة، من دون أن يوضحها، إلا أننا نعرف، بالمقابل، أنها تتعلق بالوضع السياسي، الأخلاقي والثقافي لألمانيا غداة انتصارها على فرنسا. إن المشكلة التي لن يتوانى عن طرحها، من دون ملل، هي معرفة ما إذا كان انتصار السلاح يعني انتصاراً للثقافة. يتشكك نيتشه للغاية في هذه الخلاصة، في ألمانيا البسماركية هذه، المُعتنقة لفكرة الوحدة الجرمانية، والتي تتنازعها مسألة العداء للسامية. في العام 1886، في كتابه **هوذا الرجل** وهو بحق كتاب من الاستبطان الفلسفي، يقلق نيتشه لحال هذه الأمة الألمانية، المهمومة بالشرف الذي «يلتهم الإيمان كما النزعة المعادية للسامية، وإرادة القوة (لدى الأمبراطورية)، وإنجيل المتواضعين، من دون أن يعاني من أي سوء هضم». وهو يسدّد على الألمان، بـ «فظاظة»، بعض الحقائق المرة المتصلة بتصورهم للتاريخ: «هناك طريقة في كتابة التاريخ مناسبة لألمانيا والأمبراطورية: هنا، على ما أخشى، طريقة معادية للسامية في كتابة التاريخ»(6).

وما الصلة مع الجمالية؟ إنها في فاغنر تحديداً. وفي عصر **ولادة التراجيديا**، كان نيتشه يعتقد بالقوة التوليدية للموسيقى الفاغنيرية. يتفكر نيتشه، هو الذي كان يتألم من قدرية الموسيقى ومن انحطاطها، في أن **رباعية** فاغنر تسمح له بإعادة الاستماع إلى **ناي**

---

(5) إن «الإهداء إلى ريتشارد فاغنر»، كما ظهر في كتاب نيتشه (*La Naissance de la tragédie*) يرقى إلى نهاية العام 1871.

(6) Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, «Le Cas Wagner. Un Problème musical», 2.

ديونيزوس. في الدراما الفاغنيرية ينتشر النفس المأسوي للإغريق، العائد إلى ما قبل انحطاطهم الخاص. هذا ما كان يأمل به، على الأقل. إلا أن الأمل خاب بسرعة، منذ العروض الأولى لـ **الرباعية** في صالة فستسبيلهاوس (Festspielhaus) في مدينة بايروت. والمتفرجون ليسوا إغريقاً استعادوا الحياة ويصفقون للقداديس الفاغنيرية الكبيرة، بل هم ألمان طيبون ما أحسنوا بعد «التعالي» على انتصارهم على فرنسا: «الفترة التي شرعت فيها بالضحك سراً من ريتشارد فاغنر كانت اللحظة التي كان يستعد فيها لأداء دوره الأخير أمام هؤلاء الألمان الطيبين، واقفاً في وضعية صانع العجائب، أحد المنقذين، أحد الأنبياء، بل أحد الفلاسفة». لا شيء في هذه المسرحة، التي جرى تدبرها من أجل إغواء الجماهير المتحمّسة، كان يشبه، عن بعد أو عن قرب، صحّة الأعياد الديونيزوسية.

أما الأسوأ من فاغنر، فهم الفاغنيريون، ضيوف «الفاغنيرية»، التي يلتصق بها جميع «المسوخ»، بمن فيهم - على ما يضيف نيتشه - المعادي للسامية. والمعادي للسامية هذا، برنار فورستر، ليس سوى زوج أخته بعد وقت!

يستحيل ذكر جميع الاعتراضات التي وجهها نيتشه إلى فاغنر. كلها تتسم بغموض كبير، كما لو أنه طلب تبديد انبهاره، و«حبه» الخالد لموسيقى المعلم. «لقد أحببت فاغنر»، يصرح نيتشه في العام 1866، في اللحظة التي قرّر فيها عدم الاستماع إلى موسيقاه. هناك أمران مؤكدان، على الأقل: مقته لغباوة بايروت في ألمانيا ذلك العصر، وقناعته الأكيدة بأن فاغنر ينتسب إلى جنس الآلهة الذي مضى نَفَسُهم بسرعة كبيرة.

إن السعي إلى إيجاد تعارض بين «إهداء فاغنر»، في العام 1871، وبين معاداته للفاغنيرية في المقدمة الاستلحاقية في طبعة العام

1886، أملاً في إظهار تناقض آخر، لا يعدو كونه سعياً غير مجد: **ولادة التراجيديا** و**زرادشت** (*Zarathoustra*) يعتبران، تبعاً لاعترافه نفسه، بين «النقاط السامقة الحاسمة» في «فكره» وفي «شعره».

تراجيديا وعدمية

إذا كان ظهور **ولادة التراجيديا** أسعد الموسيقيين ودارسي الموسيقى المحبين للموسيقى الفاغنيرية، فإنه استثار وجوم وغضب الفيلولوجيين والهيلينيين في الجامعة الألمانية. وأن يقوى أستاذ شاب في جامعة بال، من دون دكتوراه، على تخصيص اليونان الإغريقية بعمل علمي، فهذا ما يحسب من الجرأة. وأن يركز دراسته على التراجيديا في روح الموسيقى، فهذا ما يزيد الشك. وأن يضع له، في عنوان فرعي، عنوان «هيلينية وتشاؤم»، فهو إثارة أكيدة. إلا أن الأدهى يحدث حين يعتبر سقراط وأفلاطون مثل المسؤولَين البعيدين عن انحطاط الفكر الغربي.

ما يصدم، تحديداً، هو إعادة الاعتبار للإله ديونيزوس، المنسوب إلى السُّكْر الموسيقي. لعله صورة السامي، وإرادة العيش من دون شك: يعيش الإله دورياً، ومن جديد. إنه تأكيد ذلك. ديونيزوس (Dionysos) هو الإنسان ـ التيس، «الساتير»(*) (Le Satyre) الذي يحتفى بعبادته في الأناشيد الطقوسية، والأناشيد المدحية، أثناء الأعياد المكرّسة له، أي «الديونيزوسية». هذه الأعياد غير معروفة كفاية، إلا أننا نقوى على تخيّل أنها جموحة، منقادة إلى الجنون الجنسي، وإلى الفسق التهتّكي، ما «يَغمر كل مؤسسة عائلية وقواعدها المحترمة».

وهكذا، لـ«سحر» ديونيزوس فضيلة، وهي مصالحة الإنسان مع

(*) الذي نصفه الأعلى بشر، والأسفل ماعز.

طبيعة امتنعت عن أن تكون معادية، بل توزع بوفرة هباتها، بين حليب وعسل. ما عاد الإنسان، بفضل هذا السحر، فناناً، يقول نيتشه، بل أصبح عملاً فنياً.

إن فرضية نيتشه هي التالية: خلال قرون، بقي الإغريق مصانين من الحمّى الشهوانية والقاسية، التي وفدت من آسيا، بفضل أبولون، الإله المنير، رمز الظهور الجميل، والأشكال المثالية، والحلم التشكيلي. غير أن الإغريق انساقوا، في وقت آخر، إلى جاذبيّة هذه الأعياد الفسقية، المهتاجة والحماسيّة، ونشأ من هذا كله النشيد المدحي. هذا ما دفع أبولون إلى «تأليف» الموسيقى مع ديونيزوس، ما جعل موسيقاه الشجية تتناغم، على الرغم منها، مع الإيقاعات والأصوات غير المعهودة، المرعبة والبرية، عند ديونيزوس. إن الروح الهلينية، المأسوية بامتياز، تولّدت من هذا الحلف بين الروح الديونيزوسية والروح الأبولينية: توازن بين القياس وبين المغالاة، المحتفى بها في التراجيديات الأولى الأثينية، قبل العهد الهوميري، قبل سقراط، إذاً.

إلى ذلك، تعلن **ولادة التراجيديا**، الموضوعة تحت رعاية شوبنهاور، القطيعة مع تأكد التشاؤم الجذري لدى الفيلسوف: إن التشاؤم يشكل، عند شوبنهاور، حلاً لإرادة الحياة. غير أن التراجيديا، حسب نيتشه، هي في نهايتها تشاؤمية ـ إنها تضع فوق خشبة أناساً، ضحايا القدر ـ وهي أيضاً، تبعاً لأصولها، تأكيد للحياة الغزيرة، ولإرادة العيش.

إن الاستفزاز القطعي عند نيتشه يبدأ فعلياً مع تفسيره لسقراط. يجسد سقراط نمط الإنسان الحديث، الفيلسوف النظري، الديالكتيكي، المضاد للزهد، المروِّج للأخلاق والفاضل. إلا أن سقراط متفائل على وجه الخصوص: يعتقد في قدرة العلم في

التقدم. إن ظهوره فوق المسرح الهليني يتناسب مع انحطاط التراجيديا، المنزوع منها شيئاً فشيئاً روح الموسيقى: «تطرد الديالكتيكية الموسيقى من التراجيديا بسياط القياسات المنطقية». والتراجيديا «المتشائمة» ولدت في الجوق القديم، الديونيسي. وهذا ما يلبث حاضراً عند أخيل، وفي صورة أقل عند سوفوكليس، ويختفي عند يوريبيد (Euripide) لصالح الخطاب، والقصة، واللغة، والاستدلال. إنه نهاية السّكر الديونيسي: «إن سقراط، البطل الديالكتيكي، يقترب من بطل يوريبيد، الذي له أن يبرر أفعاله بعديد الحجج والردود، والذي يوشك في الغالب، بفعله هذا، ألا يحصل على شفقتنا المأسوية. من يناقض القول بأن الديالكتيكية تشتمل على عنصر متفائل، يحتفي بانتصارها في كل استدلال، وهو ما لا يقوى على التنفس إلا في برودة الوعي المنيرة؟»

هكذا، يدشن سقراط كما أفلاطون، حسب نيتشه، المسار الطويل الذي للانحطاط: وهو مسار الفصل بين الفن والحياة، بين الظهور والواقع الخاضع لقراءة العلم، بل لتفكيك براغماتي له. وما يكون الحل؟ إنه يتعين في انبثاق «سقراط موسيقي». هذا الحلم يصاحب نيتشه حتى أواخر حياته. في عهد الولادة، يتجسد هذا الحلم، بعد، في قسمات ريتشارد فاغنر. نحن نعرف ما حصل له. غير أنه يظهر، على أي حال، أن سقراط، مثل فاغنر، يبقى بالنسبة إليه صورة لغزية، وموضوعاً للمشاعر المتناقضة، المتمزّقة بين الحب والكراهية.

سقراط وأفلاطون محطة أولى، ليس إلا، في انحلال المحزقة هذا ـ وهو الانحلال النسقي للفكر الغربي؛ وبعد وقت ستنوب المسيحية عن هذه المحطة. لا يستهدف نيتشه شخص المصلوب نفسه، الذي لن يتوانى عن التماهي معه، كما إنه لن يتوانى عن إقامة

التقابل، أو الخلط، في جنونه، بين ديونيزوس والمسيح، وقد يكون هو نفسه هذا وذاك في الوقت نفسه! ما يستهدفه عبر المسيحية هو، قبل كل شيء، الأخلاق ونسق القيم المعادية للحياة[7]. يعيب نيتشه على هذه الديانة «إدانتها للشهوات، وخوفها من الجمال ومن الشهوانية، واعتقادها بواحد ماورائي سماوي تم خلقه من أجل التشهير بالوجود الأرضي». وينتقدها خصوصاً لكونها، إن كانت صادقة مع نفسها، «معادية عمقياً للفن».

ولادة التراجيديا تضع نقاط الاستدلال المقبلة للفلسفة والجمالية النيتشويتين، من دون أن نقوى، بالطبع، على استخلاص وجهتها النهائية. غير أن جميع الموضوعات انغرس في هذا الكتاب، منذ وقت، في بذرته الأولى: سواء موضوع موت الله، المعلن عنه في **هكذا تكلم زرادشت**، أو نفي «العوالم الخلفية» ـ وهو نفي أي تصعيد ـ أو رفض أي أخلاق، أو رغبة القوة ـ وهي إثارة مفرطة لإرادة العيش ـ أو العود الأبدي، أو تأكيد الفن مثل لعبة لا يتوانى العالم عن اللعب بها مع نفسه.

إن هذه البذرات تحمل القطيعة فيها: مع مفاهيم الخير والشر، مع الدين، مع الماورائيات، ولكن أيضاً مع الروح الديمقراطية الممثلة في الماركسية.

---

(7) في كتابه *Le Crépuscule des idoles*، يعمل نيتشه بأناة على التمييز بين وضع الإيمان في ممارسة ما يقوم به المسيح، وبين تفسير الأناجيل: «المنقذ (...) لا يصمد أبداً، لا يدافع أبداً عن حقه، لا يقوم بأي خطوة لدفع الشيء البعيد عنه، بل يقوم باستفزازه. وهو يصلي، ويتألم ويحب مع من يصيبونه بالسوء. عدم الدفاع دوماً، عدم الغضب دوماً، عدم تحميل المسؤولية. وأيضاً عدم مقاومة الشر دوماً. بموته، ما طلب المسيح شيئاً آخر، في ذاته، أكثر من أن يعطي الدليل الأبهى عن عقيدته».

ما يثير في نيتشه، بعد مضي مئة قرن، هو التشابه بين نقاط الارتكاز في عدميته وبين انكشاف الوهم عن العهد المعاصر: الريبة نفسها من الإيديولوجيات المتشكلة في عقائد، والرفض نفسه لتعاليمها الأخروية، أي رغباتها في تحديد مصائر الإنسان النهائية. ويشمل هذا الرفض الديانة المسيحية، والاشتراكية، كما يشمل بالمقدار نفسه رفض التصور الليبرالي الأوروبي المتركز على التقدّم العلمي وعلى العائد الاقتصادي.

أيكون نيتشه الممهد لـ «نهاية الإيديولوجيات» الشهيرة؟ ولم لا؟ إن موضوع «العود الأبدي» يقول بدوره الكلمة الأخيرة في نهاية المقبل، في نهاية المستقبل: لم يعد هناك تاريخ للإنهاء طالما ان الدولاب يدور على نفسه.

باختصار، نقول: كانت في حوزة نيتشه جميع العناصر النظرية، الفلسفية والجمالية، لكي يجعل من قطائع الحداثة الفنية موضع تفكير. الموسيقى الديونيسية تعبّر عن انفجار التنافر في التناغم الهارموني في ناي أبولون. والقطيعة الهارمونية هذه، النغميّة، تلعب، من دون شك، دوراً في السحر الذي يستشعره عند الاستماع إلى **تريستان وإيزولت** (*Tristan et Iseult*). كان فاغنر يهجس بلحظة أساسية في تاريخ الموسيقى الغربية: لحظة تحررها من التوافقات التي تنظم عمل القواعد النغميّة التقليدية. هذا الهجس نفسه يتحول، على أي حال، إلى قناعة لدى ريتشارد ستراوس (Richard Strauss)، وغوستاف ماهلر (Gustave Mahler)، وكلود دو بوسي (Claude Debussy)، الذين، هم الثلاثة، لا يخطئون أبداً في تقدير أهمية الموسيقى الفاغنرية، ولا في عمق تحاليل نيتشه.

ديونيزوس، إله التنافر المضبوط، هو أيضاً إله القوى المظلمة، الخفيّة، التي تدمّر التوازن، والتناظر وظهورَ الأشكال، المنظم بإتقان.

هذا الإله، الذي يعود فجأة من أجل بلبلة نظر الأوروبيين الهادئ، تحديداً نظر الألمان، بخصوص اليونان العريقة، يعبّر أيضاً، وبلغة فرويدية، عن بروز الاندفاعات الشبقية المكبوتة بفعل الحضارة الغربية. ألا يتحدث نيتشه نفسه عن غريزة الحياة التي اضطهدتها غريزة الموت في المجتمعات الحديثة؟

ماذا يمكن أن يؤدي إليه نقل الموضوع الديونيزوسي إلى الفنون التشكيلية في عصر الثورات الشكلية الأولى؟ إن هذا السؤال ليس مناسباً للطرح على نيتشه.

نيتشه ما كان يحب التصوير، كان يقول إنه «قليل التأثّر بالتشكيلي»، لدرجة أنه كان «يشعر بنوع من النفور المفاجئ والدائم إزاء إيطاليا»، كما يضيف: «إزاء اللوحات تحديداً»، وهو إن ذهب إلى فلورنسا، فلرؤية المدينة وحسب، لا لحب «أي تصاوير كانت»!

وهو إذا أحال على مصور لا جوكوند (La Joconde)، فللاحتفاء بريتشارد فاغنر: إن وحدة موسيقية واحدة من تريستان كافية لتبديد كل ألغاز ليوناردو دافينشي. بعد أقل من عشرين سنة، لن يكون هذا رأي فرويد.

إن انفعاله التصويري الوحيد يتأتى من كلود جيليه (Claude Gellée)، المعروف باللوريني (1600 ـ 1682). أمام أستاذ تصوير المشهد والضوء، يجهش بالبكاء. غير أن هذه اللوحات لا تفعل، في الواقع، غير الكشف عن «الفن الرعوي لدى القدماء». حتى وإن كان نيتشه حديث النزعة، ومعارضاً، ومحطماً للتقاليد، أي ديونيزوسياً بمعنى ما، فإنه لا يقوى على التخلّص بسهولة من سحر «الظهور الجميل» الأبوليني، ولا من الرفعة الهادئة لإله ديلف (Delphes).

إن العَود الأبدي يحدد، على ما قلنا، نهاية التاريخ، ويعني، لنيتشه أيضاً، نهاية تاريخ الفن: للفن الوحيد القابل

للعودة أن يعيد الصلة بروح الإغريق المأسوية!

هذا الفن عاد، في الواقع، إلى الأرض الألمانية، ولكن ليس في الهيئة المأسوية لمن سبقوا سقراط. بل اتخذ القسمات الغليظة لما زعموا أنه الكلاسيكية المتجدّدة، ما جعل تراجيديا أخرى، غير وهمية، بل حقيقية، قيد اللعب. إن أكثر من فيدياس مزعوم (Pseudo-Phidias) في الرايخ الثالث، مثل أرنو بريكر (Arno Brecker)، افتتحوا التمهيد المشؤوم، ناصبين فوق الخشبات نصباً شرسة، فاقدة لأي هدوء، ومشدودة إلى الحرب: نسخ مشؤومة عن استيهامات نازية مجسدة في أسطورة الآري الأشقر الكبير. هذا كله، استشعره نيتشه، خلافاً لماركس. وله فضل في ذلك، وهو أنه اهتم لهذا كله.

كلاسيكية فرويد

إنه لافت للنظر أن الأيديولوجيتين الشموليتين الكبيرتين في القرن العشرين، النازية والستالينية، ادعتا الانتساب ـ عن خطأ، إلى نيتشه وماركس، على التوالي. إلا أن أحداً، بالمقابل، وحتى اليوم، لم يسع إلى استلهام نموذج التحليل النفسي الفرويدي من أجل إنجاز ملموس لمجتمع ودولة. وهذا يعود، من دون شك، إلى أن هذا المجتمع موجود أساساً. وهذا المجتمع مجتمعنا، وهو معرض دوماً لتوعّكات، وتعترضه أزمات تصيب أنويته، وتستبد به نزوعات موت وميول لتدمير الذات، وهو طمّاع عمليات تملك، وخاضع بفعل جشعه لمبدإ الواقع، وشكاك بخبث بمبدإ اللذة.

أما كانت الهيروغليفية، وروما، وبومبايي (Pompéi)، واليونان خصوصاً، بالنسبة إلى فرويد، مخابئ في الأزمنة الحاضرة، ونوعاً من التنقيب الآثاري من أجل الهبوط إلى أعماق النفس الإنسانية طلباً لفك ألغازها؟

ربما، لكن هذه العودة إلى التاريخ يمكن أن يكون لها معنى آخر، يتبدى منه شاغل مشترك، يجمع، في الوقت عينه، ماركس ونيتشه وفرويد. والثلاثة يسعون إلى فهم دور ومعنى القوى الخفيّة، غير الواعية، التي تدير، في الوقت عينه، نشاط البشر ومستقبل الإنسانية. إنهم ينطلقون مما يمكن جمعه في مبدأ أن العالم ليس شفافاً. بل يستحسن القول: إنهم باتوا يدركون الشفافية الوهمية لعالم كان يعتقد بأنه صافٍ. لهذا عملوا على التعرّف على الآلية المستورة التي تفسر تطور هذا العالم. هذه الآلية اقتصادية عند ماركس، و دينية وأخلاقية وثقافية عند نيتشه. أما عند فرويد، فهي نفسية، وترتكز إلى اللاوعي. في جميع الأحوال، قام العمل على إخراج قوى غامضة، مخفية أو مكبوتة بطريقة اصطناعية، إلى الوعي.

إلا أنه، إذا كان غالب الأنشطة الإنسانية، الثقافية والمادية، يستجيب لدوافع وغايات بديهية: مثل البحث عن السعادة أو عن الهناءة المادية، فإن واحداً على الأقل من هذه الأنشطة يبقى لغزاً، وهو الإبداع الفني. ومن أجل طلب الكشف، جزئياً على الأقل، عن هذا اللغز، يرضى فرويد، وهو الطبيب، والعلمي في تحصيله الدراسي، والمختصّ في علم أمراض الجهاز العصبي، بأن يهتم بميدان الفن، على الرغم من أنه غير عارف فيه.

فرويد يعترف، واقعاً، بأنه ليس عارفاً في هذه المادة[8]. وكان نيتشه يقول بأنه لا يعرف شيئاً عن التصوير، بينما يعترف فرويد بأنه

---

(8) إن الجملة الأولى، في دراسته عن موزس (Moïse) مايكل أنجيلو تقول التالي: «أوضح، في صورة مسبقة، بأنني لست عارفاً، في مجال الفن، بل أنني جاهل فيه»، Sigmund Freud, «Le Moïse de Michel-Ange,» dans: Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté: Et Autres essais*, oeuvres/ de Sigmund Freud; [4], trad. de l'allemand par Bertrand Féron ([Paris]: Gallimard, 1985), p. 87.

لا يعرف شيئاً في الموسيقى، بل أنها لا تجلب له أي متعة. هل بلغ به الأمر، مثلما أسرّ بذلك، حدود كراهية الموسيقى؟ مفارقة غريبة، على أي حال، في وطن موزار، وفي مدينة مثل فيينا، عاصمة الثورات الموسيقية!

تدفعه الجمالية، في صورة عامة، إلى الخشية الكبرى. علم الفن والجمال هذا قادر على تدبيج مقالات كبيرة في مدح حسنات عمل فني، غير أن أي دارس للجمالية لا يروي الشيء عينه الذي يقوله جاره، ولا «يقول ما هو قابل لتوفير جواب عن اللغز عند المعجَب العادي»[9]. بالمقابل، يمارس الفن عليه أثراً شديداً، وتحديداً ـ لو اتبعنا عدّاً تنازلياً للاهتمام ـ الأدب، ثم النحت، فالتصوير.

إن اللغز، الذي أشار إليه ويستعدّ لحله، مزدوج. إنه يخص تكوين العمل الفني عند فنان، وسبب الإبداع، على ما يمكن القول: ما المقاصد العميقة، وما الدوافع التي تحرّك بعض الأفراد بدل غيرهم لتقديم شكل عما يدور في مخيلاتهم، وعن مؤثّراتهم، وعن رغباتهم؟

غير أن هذا اللغز يصيب أيضاً العلاقة بين العمل الفني وبين من يشعر أمامه بانفعال خاص، سلبي أو إيجابي، سواء أكان انجذاباً إليه أو نفوراً منه. لا يمكن أن تكون هذه العلاقة ثقافية فقط. إن الصدمة الجمالية، التي «تهزّ مشاعرنا بقوة» أحياناً، قد يكون أصلها ماثلاً في تعرّفي على تشابه، على قربى، بين الانفعالات والمقاصد التي عبّر عنها الفنان وبين انفعالاتي ومقاصدي الخاصة. يفترض فرويد، في

(9) المصدر نفسه، ص 88.

هذه الحال، أن العمل الفني نفسه قابل للدرس، بعيداً عن الأثر الذي يحدثه: انجذاب، انبهار، غامض أم لا. في واقع الأمر، إن هذه الانطباعات، بالنسبة إليه، أو هذه المشاعر، هي دوماً غامضة. من المفهوم أن أي شخص ليس مجبراً على القيام بدرس كهذا، ويمكن تصور أنه سيكتفي بتلقائية ما يأمر به عفوياً حكم الذوق. غير أنني أستطيع كذلك، كما يقول فرويد، أن أسعى إلى تخمين قصد الفنان، وأن أحاول استخراج معنى ومضمون العمل الفني، وتفسيره أيضاً. لماذا لا نسعى إلى فهم سبب العمل الفني؟ حركت فرويد مثل هذه القناعة، وهي أنه نافع دوماً للفرد أن يعرف ما يجري، أو ما جرى فيه: يقع هذا الاعتقاد في أساس قيام التحليل النفسي، وهو أمر صالح أيضاً للفن. في هذا المجال كذلك، يبقى فرويد مقتنعاً بأن انطباعاتنا، والمتعة التي يستثيرها عمل فني، لا تضعف أبداً بفعل الدرس والتفسير. بل يمكن لمعرفة كهذه أن تكون في أساس متعة جماليّة أكبر.

إن التفاسير الأولى عن الفن، التي عملت على اكتشاف اللاوعي، تناولت الأدب.

في العام 1896، بعد وفاة والده بقليل، يحدث لفرويد حلم غريب: إنه إذ يطلب الدخول إلى محل، ينتبه إلى لوح يطلب كتابةً من الزبائن «إغماض العينين». لا يعير فرويد أي انتباه لهذه المسرحية الحلمية، بعد حدوثها. إلا أن هذا الحلم لا يلبث أن يظهر من جديد في ذاكرته، ذات يوم في العام 1897، ويكتشف في نفسه وجود شعور غريب إزاء والده، الذي كان قد توفي قبل عام. شعور مشبع منذ الطفولة، متناقض، يمتزج فيه حب الأم والغيرة من الأب. يقلق فرويد من هذا، ويجد مقابلاً أدبياً لهذه الحال في تراجيديا سوفوكليس **أوديب ملكاً** (*Oedipe roi*): ألم يخطر الكاهن لايوس والد أوديب بمصير ابنه

المأسوي، وهو أنه سيكون مقوداً إلى القيام بثلاثة أفعال مرعبة: قتل الأب، ارتكاب المحارم، وتشويه ذاتي بفقء العينين. هكذا يكون الحلم السابق بـ «إغماض العينين» قد حقق رمزياً نزوات مكبوتة، كما كشف الحلم أيضاً، بشكل غير مباشر، في شكل مقنع، عن الشعور بالذنب اللاواعي، الذي أصاب فرويد عند موت والده.

لكل منا، بطبيعة الحال، الحق في الانتفاض على القدر، إلا أن هذا لا يمنع، على ما يقول فرويد، أن «الخرافة الإغريقية أحسنت التدليل على مشاعر يتعرف عليها جميع البشر، لأنهم شعروا بها كلهم». إنه يستخرج من هذا المثل خلاصةً جمالية ونفسية في الوقت عينه: فالاهتمام الذي نخص به الأدب، والمسرح، يستند إلى الأمر التالي، وهو أننا نتعرّف على قرابة بين المصير اللاحق بالبطل وبين مصيرنا. هذا يدفعنا إلى التفكير، بالطبع، في النظرية الأرسطية الشهيرة، المعروفة بـ «التطهر»، وقد أَخذ بها التقليد الكلاسيكي: تطهر الشهوات، بين رعب وشفقة، يتأتى من تماهي المتفرج مع الشخصيات، إلا أن فرويد يذهب أبعد من ذلك: «حدث لكل متفرج أن كان في أحد الأيام «أوديباً» صغيراً، متخيّلاً، إذ يرتعب لمرأى حلمه منقولاً، متحققاً في الحياة، ويرتجف لمقدار الكبت الذي يفصل حالته الطفولية عن حالته الراهنة».

لم يعد الأمر مقتصراً على تعرف وحسب، مبني على علاقة تشابهية، وإنما بات دلالةً على وعي مكتسب، يتحقق بموجبه القارئ أو المتفرج من الاندفاعات المكبوتة، المبعدة أحياناً، طوال سنوات عديدة، إلى اللاوعي. ومما يسترعي الانتباه أن هذا التفسير يستجيب جزئياً للسؤال المطروح من قبل ماركس: إذا كانت التراجيديا والملحمة العريقتين تجلبان، بعد خمسة وعشرين قرناً، متعة وتمتعاً جماليين، فهذا يعود ربما إلى أنهما يمثّلان لعبة البنى النفسية

اللاواعية، التي تتفلّت من التحولات الاجتماعية والتاريخية.

يعتبر فرويد أن اكتشاف عقدة أوديب هو الأساس في العلاج النفساني، مثل المؤشر الأول عن علاقة قديمة بين أعمال الفن واللاوعي. كما يسمح هذا الاكتشاف بإنارة السلوك، العبثي ظاهرياً، عند إحدى الشخصيات المختلقة، مثل هاملت في دراما شكسبير. لماذا يتردد البطل في قتل عمه، قاتل والده وزوج أمه، إن لم يكن ذلك بسبب «العذاب» الذي يحدثه بقاء رغبة قديمة ومكبوتة: وهي الرغبة في الزواج، لديه بدوره، من أمه؟ هذا يفترض، قبل ذلك، الإلغاء الجسدي لوالده. إن تظاهر هاملت بالجنون، ولامبالاته بأوفيليا (Ophélie) المندفعة صوب الجنون واليأس، ألا يكونان كاشفين عن شعوره المرعب بالذنب، الذي يقوده، مثل قدر غاشم، صوب العقوبة؟

إنه لجدير بالملاحظة، ما خلا نقل هذه الحالة الأوديبية إلى مسرحية من العهد الإليزابيتي، أن فرويد سيلجأ، منذ الآن، إلى السجل الأسطوري الإغريقي أو اللاتيني، سواء أكانت أساطير أم آلهة أم أبطالاً. إنهم يتسللون، لو شئنا التعبير، عبر ألفاظ فرويد الاصطلاحية، ويحددون المفاهيم الأساسية: تطهر، أوديب، إيروس (غريزة الحياة)، تاتانوس (غريزة الموت)، الليبيدو. وهو ما سنعود إلى تناوله لاحقاً.

ينشر فرويد، بعد عامين على اكتشاف عقدة أوديب، كتاب **تفسير الأحلام**. يحدد هذا الكتاب المبادئ الأولى الأساسية في التحليل النفسي. وسبق لفرويد أن تنبّه، في مراقبته لأحواله الخاصة، إلى قيمة الحلم، تحديداً بعد دفن والده. إلى ذلك، إن جميع الملاحظات، التي دوّنها أثناء معالجته لمرضى مصابين باضطرابات نفسية ذات أساس عصابي، تؤكد وجود تعالقات غريبة بين الهلوسات أو الأحلام المروية من قبل المرضى وبين حالتهم العيادية. ألا يكون الحلم ظهوراً للاندفاعات اللاواعية، التي ترفضها الذات ـ الساهرة،

على ما يصيبها، وطريقةً بالنسبة إليها لتحقيق رغباتها المكبوتة من دون عقاب؟ ولو أقررنا بأن الاندفاعة الإيروسية هي الأكثر أصالة وقوة من غيرها، فإننا نقوى على التخيّل بأنها ستظهر في هيئة تنكرية، مخففة ورمزية، في الحلم. والرقابة ساهرة: تضاعفت الممنوعات، والمحرمات، بسبب التربية الأخلاقية، الاجتماعية والدينية. ويعمل الحلم، إذاً، على تغيير هيئة الاندفاعات المكبوتة، وهو عمل ضعيف نسبياً عند الطفل، ضحية صدمة جنسية (ما يطلق عليه فرويد تسمية «المشهد البدائي»)، ويصبح هذا العمل أكثر قوة عند البالغ الذي يخضع بشكل لاواع، سواء لعواقب هذه الصدمة، أو لصدمة انفعالية جديدة.

يخفي الحلم، إذاً، مضموناً كامناً، بما يبلبل المعنى، أشبه بكتابة لها لغة خاصة، قريبة من اللغة الهيروغليفية. إنه يظهر بأننا لانزال مقيمين دوماً في العصور العتيقة، أو بالأحرى بين مصر أبي الهول وألغازها، وبين يونان سوفوكليس. ويتوجب عليّ، من أجل فهم الحلم، تفكيك معنى المضمون الظاهر، إلا أن هذا التفكيك محطة أولى، ليس إلا. كما يتوجب علينا، بعد ذلك، الانتقال إلى التفسير، مثل عازف بيانو يتخلى تدريجياً عن مرحلة التعرف على النوتة لكي يحسن حقاً تفسير مجموع القطعة الموسيقية بشكل فني. هذا المثل لا يعود إلى فرويد، بطبيعة الحال، إذ كان يفضل الأدب والفنون التشكيلية على الموسيقى، غير أن المقارنة مع العمل الفني مبررة، وقد كان فرويد نفسه هو الذي أقام هذه الألفة بين الإبداع الفني والحلم، وبين الفنان والعصابي.

«غراديفا»

في مطلع القرن العشرين، كان في تصرّف فرويد، إذاً، وسيلتان نظريتان، متأتيتان من نظرية التحليل النفسي، من أجل متابعة تفكيره

في الفن وفي آليات الإبداع: عقدة أوديب ورمزية الأحلام. إن وجود هاتين الوسيلتين يغري جداً بإيجاد تطبيق لهما. وبانت مثل هذه الفرصة في العام 1907. ولقد لفت كارل غوستاف يونغ (Carl Gustave Young)، أثناء زيارة له لفرويد، انتباهه إلى رواية قصيرة لفيلهلم جنسن (Wilhelm Jensen) ـ وهو كاتب ألماني غير معروف تماماً، وهي بعنوان **غراديفا** (*Gradiva*). الرواية بسيطة، ظهرت في العام 1903، وتمت تسميتها **فانتازيا من بومبايي** (*Fantaisie Pompéienne*)، ولها موضوع شديد الاعتيادية: قصة غرام تقليدية يلتقي القلبان المحبان في نهايتها بعد طول بحث بينهما. عناصر عديدة فيها تثير، مع ذلك، انتباه فرويد، وتجعله حائراً. الشاب الحبيب، نوربرت هانولد (Norbert Hanold)، يعمل في التنقيب عن الآثار، وله ضمير حي في عمله، لدرجة أنه يغفل عن الحب الذي خص به صديقة طفولته، زووي برتغانغ (Zoé Bertgang). حوّل الشاب، المنغمس في دراساته، ومن دون علم منه، رغبته إلى نقش أثري يمثّل صبية لها مشية خاصة: **غراديفا** («التي تمشي»). هذا النقش موجود فعلاً، وهو معروض في الفاتيكان. راح نوربرت هانولد يتخيّل أن المقصود هو صبية ميتة في بومبايي، أثناء انفجار بركان الفيزوف في العام 79. وينتقل إلى الأماكن طلباً للعلم فقط، ويلتقي في الخرائب، بالصدفة، بزووي برتغانغ، التي لم يتعرّف عليها: أهذا طيف؟ أهو هذيان؟ بينما كانت، هي، تنتظره، وتشرع في اقتياده إلى الواقع مؤدّيةً دور طبيب نفساني، قبل أن يُعرف بعد مثل هذا الطب.

لا نجد صعوبة كبيرة في تخمين دوافع اهتمام فرويد بهذه الرواية: السياق التاريخي والجغرافي، روما، بومبايي، إيطاليا القرن الأول بعد المسيح، الإله مارس غراديفوس (ومنه تسمية غراديفا)؛ مهنة نوربرت، عالم الإثنيات (الإثنولوجي)، اختصاصي باطن

التاريخ، التي تشبه عمل المحلل المنقب في أعماق النفس الإنسانية، استحضار ذكر اليونان، زووي (Zoé) («الحياة»). أما موضوعات تعجّبه فكثيرة: تتألف الرواية من مجموعة أحلام، وهذيانات، وهلوسات يعيشها البطل بألم. وكل واحد من هذه يحضر مثل مجموعة من الألغاز، التي لا يقوى نوربرت على سبرها، لكنها تناسب ملاحظات فرويد العيادية الخاصة. ولقد توصّل هذا الروائي، في نظره، بفضل وسائل الإبداع الشعري، إلى وصف حالة نموذجية من العصاب الاستحواذي عند فرد معرّض للهذيان. بل أكثر من ذلك: تعرّف هذا الكاتب ـ الجاهل تماماً بأعمال فرويد ـ على إحدى الآليات الأساسية في الإبداع الفني، أي التسامي: يتوصل نوربرت، بمجرّد نقل رغبته الإيروسية المكبوتة إلى نشاط علمي، وبشكل لاواع بطبيعة الحال، إلى تحويل اندفاعاته الجنسية إلى شهوة مشرّفة اجتماعياً.

إن دراسة **غراديفا** لجنسن لم تفد فرويد بشيء عن اللاوعي غير ما كان يعرفه. لقد عززت الدراسة خصوصاً الاعتقاد لديه بأن التحليل النفسي قادر على قول كلمة مناسبة في تفسير أعمال الفن وفي شروط الإبداع. ما كان فرويد، على الرغم من مراسلة مقتضبة مع المؤلّف، يملك حلاً للغز جنسن هذا، فهل عرف هذا الأخير، في طفولته، صبية مصابة بالعرج، ما يذكّر عموماً بالمشية المزعومة والمخصوصة لغراديفا، المصوّرة في النقش؟ هل بدأ فعلاً، في فتوته، بدراسات طبية؟ أكان يجهل حقاً كل شيء عن التحليل النفساني وعن أعمال فرويد؟ الأسئلة كثيرة، ومن دون أجوبة. وهي أسئلة ما كانت إلا لتحضّ فرويد على تجريب مسعى في الدرس، لا لكاتب معاصر، وإنما لكبار فناني الماضي: يختار، لهذا الغرض، ليوناردو دافينشي ومايكل أنجلو.

ذكرى من طفولة ليوناردو دافينشي (*Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*)، المنشور في العام 1910، يتقدم للقارئ مثل مسعى في تأليف سيرة فنان النهضة. لنتذكر الأساسي من هذا النص الشهير، الذي جرى التعليق عليه مرات عديدة. في حوزة فرويد مؤشر هش للغاية: حلم قديم رواه ليوناردو دافينشي. عندما كان ليوناردو في المهد، «**ضربَ عقابٌ شفاه قضيبه**». إنه استيهام جنسي أكيد، حقيقي أو متخيل. يحاول معه، فرويد أن يفسر الجوانب المظلمة في شخصية الفنان: عدم الانتهاء من تصوير عدد من اللوحات، شغف بالمعرفة جعله يتلهّى بغير التصوير، ميول مثلية جنسية (مفترضة وغير مثبتة)، نبذ كل ما يتصل بالإنجاب، طريقة غريبة في رسم الابتسامة النسائية، اللغزية دوماً.

توصل ليوناردو ـ بحسب فرويد ـ إلى التسامي باندفاعاته المكبوتة العائدة إلى طفولته الأولى. التسامي جزئي، لكنه كاف بما يسمح بتخطي الميول التي قد تكون عصابية (Névrotique)، وبـ «نقلها» من حيث هي، أو بـ «توظيفها» في أنشطة ثقافية وفنية شديدة. إن ابتسامة **الجوكندا ـ موناليزا** أو كاتارينا والدة ليوناردو؟ ـ أو **القديسة آنا، والعذراء والطفل يسوع**، هي، في رسمها الأول الذي يقع تحت الظلال المخفّفة لـ «السفوماتو»(*) (Sfumato)، ابتسامة الفنان، غالب العُصابي، وهي، في الوقت عينه، أثر العذابات السريّة، التي باتت مبلسمة من الآن وصاعداً.

لو وضعنا جانباً الطابع غير المعهود لدراسة فرويد هذه ـ وقد نزع

(*) يشير اللفظ الإيطالي (Sfumato) إلى طريقة في التصوير الإيطالي، إلى مناخية لونية في اللوحة «النهضوية»، ما يرسم جواً بخارياً في تباشير الفجر الخفيفة.

الهالة التقديسية بعض الشيء عن «رجل عظيم» - فإنه يتوجب طرح السؤال: من كان يدرس فرويد، ليوناردو دافينشي أم نفسه؟ أوحى البعض بصواب التفسير الثاني، بل ذهبوا في القول إلى حدود الحديث عن وصف ذاتي أو عن تحليل نفسي شخصي. ألا يظهر الفن، هنا، مثل ذريعة تدبرها فرويد لنفسه من أجل أن يرى بوضوح أشد في نظريته، وفي اندفاعاته الشخصية، تحديداً في ميوله المثلية الجنسية، التي اعترف في هذه الفترة بأنه تخطاها نهائياً؟ إلى ذلك، ألم يُقِمْ، هو شخصياً، الصلة بين عقدة أوديب، التي تألّم منها، على ما قال، وبين تفسير تراجيديا سوفوكليس؟ ألا يكون يَنزع، في تفسير أعمال الفن، إلى إيجاد ما يضعه فيها بنفسه، مشغولاً بما يمكن لها أن تحدثه في نفسه، أكثر من أن يدرسها أو أن يفهمها لذاتها؟

إن ظهور **تفسير الأحلام**، في العام 1900، فشل في حد ذاته. والشكوك خيّمت على مستقبل التحليل النفساني، على الرغم من إعادة طبع الكتاب بعد عشر سنوات لاحقة. وعندما ينشر فرويد «موسى مايكل أنجلو»، في العام 1914، تكون القطيعة بينه وبين أدلر ويونغ قد تأكدت. قبل ذلك، كان مسحوراً بالتمثال النصبي الذي أقامه مايكل أنجلو، والظاهر للعيان في كنيسة سان بييترو دوفينكولي في روما. وهو سحر بلغ حدود الهوس: يذهب لرؤيته كل يوم طوال ثلاثة أسابيع، يدرسه واقفاً، ويقيسه، ويرسمه، ويقرر أخيراً نشر بحثه تحت اسم مجهول. يتماهى فرويد، في هذه اللحظة، سواء مع مايكل أنجلو أو مع حامل ألواح القانون. ما له أن يفعل بألواح قانون التحليل النفساني، المؤتمن عليها، بينما تعرّض للخيانة من زملائه الخاصّين وتلاميذه؟

موسى نزِق في **الكتاب المقدس**، وعرضة لنوبات غضب فجائية أمام الأوثان، عبدة العجل الذهبي. بينما يظهر في النصب، بالمقابل،

واعياً لمهمته: عدم كسر الألواح بأي ثمن. غير أنه ليس ساكناً أبداً! سيّد رغباته، «متفوّق على موسى التاريخي والتقليدي»، يقول فرويد عنه، إلا أنه يبعث على القلق، ويستدخل غضباً قوياً، وهو يجمع في صورته بين القديس و«الأمير الرهيب»، مثلما لاحظ فازاري ذلك. هكذا أراده مايكل أنجلو، أي في هيئة لغزية: وهو بالتالي تكريم غامض للبابا جول الثاني، الراعي الطموح والمتطلّب، لفنان لا يقلّ، هو الآخر، غروراً بالنفس، واعتداداً بعبقريته.

يعكس فرويد، هنا أيضاً، شخصيته على العمل الذي يدرسه. ويستحسن استخلاص بعض النتائج ذات الطابع الجمالي.

لا أحد ينكر التشابه بين الحلم والعمل الفني، خاصة إذا أَخذنا بعين الاعتبار الحدود التي وضعها فرويد لهذه المقارنة: يلبي الحلم نرسيسيّة الفرد وحدها، بينما يقيم العمل الفني، بالمقابل، تواصلاً مع الجمهور.

إن القرابة بين العُصابي والفنان مزعجة أكثر. اعتنى فرويد، بطبيعة الحال، بإيضاح الفارق الكبير بين الاثنين: الأول غير اجتماعي، والثاني يضع قدماً في الواقع، بفضل التسامي وإنتاج الأعمال المعروضة على إقرار الآخرين بها.

على الرغم من هذا التمييز، يبقى أن المقارنة تهدد بالدفاع عن فكرة، رائجة للغاية بكل أسف، وهي أن جميع الفنانين، ولاسيما الكبار منهم، مجانين بعض الشيء. أما الفنانون الآخرون فإنهم فاشلون بكل بساطة. في هذا دعوة مزعجة لتغذية الموقف المسبق وغير المؤاتي للفن عموماً، وهو موقف مسبق يخشى من أنه لن يزول أبداً من الوعي العمومي.

يبقى أن فضل فرويد يعود إلى تشديده على المتعة والتمتع

المتحصلَين من فهم الأعمال الفنية، وأن له فضلاً آخر وهو تفسير أصل هذه المشاعر ما أن تنشأ علاقة حميمة، مميّزة بين العمل وبين متلقيه. والفن وهم وعزاء عن الشرور التي يكبّدنا إياها الواقع، وهو يلامس حقيقة كائننا في ما هو مخفي منه.

غير أن هذه الجمالية تمثل، لو شئنا القول، جميع أخطاء محاسنها. إنها جمالية «المضمون»: يعترف فرويد بعدم اهتمامه بشكل العمل الفني، ولا بوسائله التقنية الخاصة بالإبداع. وهذا الشكل ليس سوى «علاوة على الإغراء» التي يتميّز بها العمل الفني عن الحلم.

مقاومة الحداثة

إلا أن الفن الحديث يتعيّن تحديداً، في زمن فرويد، في رغبته في القطيعة، ليس مع المضمون فقط، وإنما أيضاً مع الأشكال التقليدية، المتعاهد عليها، والأكاديمية. ولن يكون مفاجئاً أبداً أن تكون جميع هذه التيارات الجديدة غريبة عنه.

وهو ما يمكن قوله في أمور أكثر أهمية. إن دراسة فرويد **ذكرى من طفولة ليوناردو دافينشي**، استثارت تعلقاً غريباً ومفاجئاً بعلم الطيور، حتى أن صديقه بفيستر (Pfister) سعى مستعلماً عن وجود عُقاب في لوحة **القديسة آنا**، و**العذراء والطفل يسوع**، المعروضة في اللوفر. بحث، ووجد بالطبع... كما في ألغاز الصور المقروءة بأسمائها، وفي الرسوم الولادية، يتوصّل فرويد إلى الكشف عن العصفور في ثنايا الفساتين المتداخلة بين العذراء والقديسة آنا. يا للمهمة اللطيفة والساذجة، ولكنها كم كانت مفسدة! فقد عنت بأن الفنان يعكس بشكل لاواع استيهاماته على اللوحة، ويوحي بأنها تتّخذ شكلاً تشبيهياً بالضرورة، ويمكن التعرّف عليه بعد فحص متأنّ.

إلا أن هذه الفرضية عن انعكاس استيهامي، على الرغم من أنها

خاطئة وتبسيطية، تضع إصبعها على جزء سري من الجمالية الفرويدية، يفسّر مقاومتها للحداثة. يتعيّن تعبير اللاوعي، حسب فرويد، في اللغة والصورة، وتحديداً في الحلم. وبسبب ألفته مع هذا الحلم، يبدو مغرياً اعتبار العمل الفني، هو بدوره، ترجمةً مصوّرة للاوعي، أي أنه مقروء وقابل للفهم، في النظرية، من الجميع. إلا أن الشكل الوحيد الذي للعمل الفني أن يكون فيه مقروءاً ومفهوماً من الجميع، تحديداً في الفن، هو أن يتقيّد بقواعد المحاكاة، والنسخ والتعرّف. في هذه الجمالية النّقلية، التقليدية ـ التي تعبّر عنها من دون شك خيارات فرويد الذوقية الشخصية ـ لا يوجد أي مكان للأعمال التجريدية، غير التشبيهية، التي تخرق تحديداً هذه القواعد. وأين يمكن وضع الموسيقى، هذا الفن الذي لا معنى فيه لمفهوم «المضمون» نفسه؟

تظهر في فيينا، في العام 1897، سنة اكتشاف عقدة أوديب، إحدى أهم حركات التجديد الفني والثقافي في منعطف القرن: «الانشقاق»، وعلى رأسها غوستاف كليمت (Gustave Klimt). تجمع الحركة فنانين شباناً، عشاق الاستماع إلى فاغنر، وقرّاء نيتشه، والمصمّمين على خلق «ثقافة ديونيزوسية». الأوبرا، الصالونات والحدائق العمومية، لا تزال تتهادى راقصةً على إيقاعات يوهان شتراوس، فيما تنبثق، في هذه الحدائق المتناغمة، البورجوازية والكلاسيكية، صور وأصوات متنافرة تعود إلى أوسكار كوكوشكا (Oskar Kokoschka)، وإيغون شيلي (Egon Schiele)، وأرنولد شونبرغ.

إلا أن فرويد ما كان يسمعها. كما لم يكن يرى بانوراما جميع الطلائع «التاريخية»، التي نشأت معه، والتي ستخبو دفعاتها الأخيرة مع موته: انطباعية، مستقبلية، دادائية، بنائية، سوريالية، ونسينا غيرها، من دون شك!

قالب غراديفا، محفورة أبي الهول في الجيزة، نقش مدفن صديق أخيل، باتروكل (Patrocle)، ومنحوتات مصرية: ها هي، بين غيرها، مجموعة من الأغراض التي تنتظر زائر الرقم 19 في برغاس (Berggasse) في فيينا، في مكتب فرويد.

يطلق فرويد اسم (Unheimisch) على هذا الشعور الغريب الذي يتولّد من الألفة مع الأشياء: حين تصبح هذه قريبةً للغاية، أليفة تحديداً، ننتهي بأن نجدها، وبشكل مفارق، جالبة للقلق. إن الاسم الألماني المذكور أعلاه يصعب نقله إلى الفرنسية، اعتمدنا لترجمته التركيب التالي: «غرابة مقلقة». وكان في الإمكان استعمال تركيب آخر، بل أفضل، وهو: «ألفة مقلقة». ولكن، لا يهم. يكفي أن نعرف أن هذا الشعور المتناقض ينتسب، حسب فرويد، إلى ميدان الجمالية[10].

ومن يرغب بنفسه في اختبار تجربة «الغرابة المقلقة» عليه أن يزور المكان، في 19 برجاس، في فيينا: سيجد أغراضاً متأتية من أساطير وخرافات جعلتها حضارتنا أليفة لنا. . . إلا أنه لا يوجد بينها أي غرض لاحق على النهضة.

بقي ماركس ونيتشه وفرويد، على مستوى التفكير الجمالي، أمام «عتبة الفن الحديث» ـ في استعادة لعبارة هيغل ـ على الرغم من تحاليلهم النفّاذة، التي اتّخذت أحياناً طابع إنذارات حقيقية عن المستقبل الفعلي للعالم وعن حالته الراهنة. ونظريتهم عن الفن ظلّت في حدود ذوق متشكّل في التربية الكلاسيكية، الموضوعة هي

(10) المصدر نفسه، ص 213: «وفي إمكانه، على أي حال، أن يقول عن نفسه إن على المحلل النفساني أن يعتني بمجال خصوصي من الجمالية، ويعني طبعاً، في هذه الحال، مجالاً قائماً على حدة، ومهملاً من الأدب الجمالي الاختصاصي».

الأخرى تحت وقع الصورة الأخاذة من دون شك للعراقة الإغريقية أو اللاتينية. بدا لهم الفن، سواء مثل تعبير نوستالجي عن عصر مضى (ماركس)، أو مثل مصالحة وظهور موضوع تحت علامة أبولون (نيتشه)، أو مثل عزاء عن بؤس العالم (فرويد).

سنرى، على أي حال، أن هذا العمى إزاء قطائع الحداثة الفنية ما منع نظرياتهم ـ وقد تمت إعادة تفسيرها وترهينها ـ من أن تشغل مكاناً كبيراً في جمالية القرن العشرين. إن النوستالجيا المشتركة بينهم إلى فن الماضي لا تعني أبدا، مع ذلك، انتسابهم إلى الأزمنة القديمة، التي انتقدوا بقسوة إرثها الثقيل، سواء في الاقتصاد السياسي، أو في الفلسفة، أو في علم النفس. هذه النوستالجيا تعبّر خصوصا عن قلقهم وانكشاف أوهامهم أمام عالم أسير تناقضاته، بين تقدّم ونكوص، وبين تجديد وتشبّه بالقدماء.

فرويد لم يكن ماركسياً، ولا نيتشوياً، بل كان محللا نفسانيا، والتحق بماركس ونيتشه في تشخيصهما للثقافة الغربية. إن السعادة الشهيرة، الموعودة دائما للغد، تتكفل بضريبة باهظة: ضريبة التضحية بالليبيدو، بالرضا الحقيقي للاندفاعات، بالتكيّف الإكراهي مع الواقع. إنه زهد لازم من أجل تطوير الفرد، والإنسانية أيضاً. إن المسألة المطروحة في العام 1929، في **أزمة في الحضارة** (*Malaise dans la civilisation*)، رهيبة: «ألم تصبح غالب الحضارات أو العهود الثقافية ـ بل الإنسانية كلها على الأرجح ـ «عصابية» تحت تأثير مجهودات الحضارة نفسها؟».

سؤال بسيط... ليس الفن، بالنسبة إلى فرويد، سوى «مادة مخدرة بسيطة» وعابرة، و«انكفاء بسيط أمام ضرورات الحياة غير العميقة كفاية بحيث ننسى بؤسها الحقيقي».

إلا أن الفن خرج، منذ بعض العقود، من انكفائه هذا. وعديدون هم الفنانون الحديثون والطليعيون الذين احتفظوا بأمثولة فرويد: الانفعال الجمالي ينحرف عن المدار الإيروسي. الفن هو إيروس، يكافح ضد قوى الموت، ضد تاناتوس (Thanatos). إلا أنه يتوجب على، علي أي حال، ومن أجل أن يحارب بأسلحة متكافئة، أن يتخلى عن زخارف «الظهور الجميل»، وأن يقطع التوازن المتناغم الذي كان يصله بعالم الأمس.

الباب الثالث

القطائع

I
انحطاط التقليد

بودلير والحداثة

اعتقد هيغل، في العام 1828، أنه بلغ نهاية الفن الرومنسي. كما تخيّل أنه بات على «عتبة الفن الحديث»، في انتظار عصر جديد، قريب الحدوث، يظهر فيه الفنان، أخيراً، حرّاً تماماً في اختيار مضمون أعماله وشكلها.

إلا أن قرناً يفصل بين رومنسية القرن التاسع عشر وتكعيبية القرن العشرين. تتسع العتبة لما هو أبعد من توقعات هيغل، بيبما لا يتوانى الإرث الكلاسيكي والكلاسيكي المتجدّد عن استنفاد قواه. لا يزال يحضن التصورات الجمالية لمفكري الحداثة ومنظّريها، سواء لماركس، أو لنيتشه، أو لفرويد بعد وقت. وهؤلاء لا يجهلون ما كان عليه الفن في زمانهم، إلا أنهم يمتنعون عن استبيان الصلات الجديدة التي تصل الإبداع الفني بتحولات عصرهم، حتى أن انبهار نيتشه بتجديدات فاغنر الموسيقية كان يغتذي من أمل ولادة جوق التراجيديا العريق من جديد.

إنه لمن الصحيح، أيضاً، أن هيغل توقع نجاح الجمالية، أي

فلسفة الفن التي تصل مثل أي فلسفة ـ على ما نتذكر ـ بَعد الأحداث، أي بعد وقت طويل. هذا التوقع ـ وهو أكثر إقناعاً من الموت المزعوم للفن ـ يحدد المصير الذي يصيب من الآن وصاعداً الخطاب النظري عن الفن: الفيلسوف ـ الجمالي يشارك في هيئة متفرج، عاجز، بل مصعوق أحياناً، في الاستعراض الدائم والمتدافع الذي تقوم به المدارس، والتيارات والحركات النشوانة بالجدّة، والحداثة، والقطائع.

لا يجد بودلير غضاضة، في العام 1855، في تأنيب «الأساتذة ـ المحكّمين الحديثين في الجمالية»، الذين بلبلتهم «ثمار» تصوير غير مسبوق، و«يضلّل الذوق فيه الحواس ويشوّشها»، وهم نفوس ماضوية، مصعوقة لانفجار عالم من «التناغمات الجديدة»، ومن «الحيوية المجهولة»[1].

ما الذي يمكن توقعه من ردات فعل من هؤلاء «الونكلمانيين» المتأخرين، المحصورين في نطاق عقلانيتهم الأكاديمية؟ وهو ما أجاب بودلير عنه: «إن المتجذر الأحمق في عقيدة الجميل سيفقد صوابه، من دون شك، كما أن سجين قلعة نسقه المعمية سيجدّف على الحياة وعلى الطبيعة، وسيقوده تعصبه الإغريقي، الإيطالي أو الباريسي، إلى منع هذا الشعب الوقح من أن يتمتع، ومن أن يحلم، ومن أن يفكر بوسائل أخرى غير وسائله الخاصة».

لن تكون لبودلير كلمات أكثر حنواً في الجمالية، التي انتهت إلى أن تكون في حالة «علم ملطخ بالحبر، وذوق هجين، أكثر

(1) Charles Baudelaire, *Critique d'art: suivi de critique musicale*, édition établie par Claude Pichois; présentation de Claire Brunet ([Paris]: Gallimard, 1992), «Exposition universelle de 1855», p. 237.

توحشا من المتوحشين، فنسيت الجمالية لون السماء، وشكل النباتي، وحركة الحيواني ورائحته، ولا تقوى أصابعها المتجمدة، المشلولة بريشة الكتابة، على الجري بكل خفة فوق الملامس الكثيرة ـ كما فوق بيانو ـ التي لـ التوافقات[2]. إنه ينكر على الأستاذ ـ المحكم، وعلى هذا الطاغية في شخص مثقف إداري، وعلى هذا الجاحد الذي يحل محل الله، الحق في الحديث فقط عن الجمال، ذلك أن الجمال غريب دوماً، والجمال الاعتيادي هذر ليس إلا.

باختصار، أمام جمال الحياة الحديثة، تكون المهمة الأكثر إلحاحاً في الجمالية متعينةً في التزام الصمت، ذلك أن «الجميع يتصوّر من دون شك المشقة التالية، وهي أن الجمال نفسه سيختفي من الأرض إذا تقيّد الرجال، المكلّفون بالتعبير عن الجميل، بقواعد الأساتذة ـ المُحكّمين»[3].

بودلير يقر بما سلم به الإرث الرومنسي في تعريف العبقرية، وهو أنها غير قابلة للتحديد، ولا للتوقع، وقد جرى نصبها، بكل جرأة، في مقابل المبدأ الأكاديمي الذي يقول بحصول التقدم من دون أي ارتداد، وهو تقدم يصيب فناً له دعوى تربوية وأخلاقية: «لا يقوم الفنان إلا بنفسه، إنه لا يعِد القرون الآتية إلا بأعماله الخاصة. وهو لا يكفل سوى نفسه، ويموت من دون أحفاد. وقد كان ملكاً، وكاهناً وربّاً لنفسه»[4].

ينشر بودلير، بعد عامين على كتابة هذه السطور، عمله «الفضائحي»، **أزهار الشر** (*Les Fleurs du mal*) (1857). كان بودلير ناقداً للفن، لكنه لم يكن أبداً جمالياً. وهو يعرف الفضائح، ويدافع

(2) المصدر نفسه.
(3) المصدر نفسه، ص 238.
(4) المصدر نفسه، ص 241.

بحماس عن التنافر في حياة جميلة وعابرة، وعن التنافر المتكرر في الفن الحديث. كان في مقدوره، حتى موته، في العام 1867، إحصاء هذه الفضائح، كما أن تتابعها يجري بعد وفق إيقاع بطيء. يشكل هذا كله، بالنسبة إليه، فرصاً متعددة لدحض الحال التي أدمعت ميشليه (Michelet) في العام 1860، إذ قال: «ما عدنا نبدع، قتل التاريخ الفن». لم يعاكس بودلير قول ميشليه وحسب، وإنما أظهر أيضاً سخف هذا التباكي ذي الاستلهام الهيغلي: لنقل بالأحرى إن الفن الحي - مثل الفينيق الذي يصعب إدراكه، والذي يموت ويولد في مجرى الموضات - هو الذي يعمل على قتل التاريخ، أو بالأحرى على إزالة أي صورة مُعرقنة، مبلورة خلال قرون تحت رعاية أفلاطون وسقراط.

هنا، في هذا «الانتقالي»، في هذا «الهارب»، اللذين يميّزان الحقبة المعاصرة، حسب بودلير، تتعيّن القطائع المتعدّدة، التي تضفي على الحداثة، مؤقتاً، تماسكاً مبتكراً. لا يتم تحديد الجمال فقط بتوتره صوب الأبدي وصوب الثابت، بل ينبثق في أي لحظة من الواقع المتفرق في العالم الحاضر. إذا كان جرى اعتبار شارل بودلير (Charles Baudelaire)، في الغالب، كاتب تعريف الحداثة الأول، ومجربها في إبداعه الشعري الخاص، فإن هذا يعود إلى إحساسه الشديد بالقطائع تحديداً: قطيعة مع التوافقات الأكاديمية، مع البورجوازية الكبيرة التجارية، مع السلطة الاقتصادية والسياسية التي تبغي إخضاعَ النظام الجمالي للنظام القائم.

في هذا «القرن المتعجرف الذي يعتقد بأنه تفوّق على ما أصاب اليونان وروما من مغامرات مزعجة» - حسب تعبير بودلير يستحسن الكلام، بل إغداق المديح على أنغر (Ingres)، مصور الأتروسكيين (Etrusques)، أستاذ السطر، ونبذ دولاكروا (Delacroix)، مصوّر

الحياة المعاصرة وعالم منشّط بفعل الضوء واللون، كما بات مقبولاً لعن كوربيه (Courbet) ـ وهو ما لا يتأخر السيد تِيير (Thiers) عن فعله ـ والتقيّوء على المصوّر «الواقعي» لمجتمع فقير. كما بات مشروعاً إنزال اللعنات على مانيه، على معارضه الشهوانية التي حكم عليها بأنها منافية للحشمة؛ ويصلح كذلك كره كورو (Corot)، كما المصوّر الانطباعي الذي يخلط ما يمكن أن يكون عليه وضوح التمثيل، سواء إذا تعلق الأمر بتمثيل طبيعة أو عالم وفق تصوّر أفلاطون لهما، على أنهما مجمّدان للأبدية.

من يرى بجلاء حقاً في هذا العصر؟

بودلير، في غالب الأحيان، وإن فضّل قسطنطين غيز (Constantin Guys)، مصور الحياة الحديثة، كما أسماه، على المصور الواقعي كوربيه، وهو كذلك وإن كان يجهل أيضاً كل شيء عن الموسيقى، لدرجة أنه لا يقوى على تفسير ولهه الصاعق بفاغنر. إلا أن قلة من الفنانين أو من الأدباء ملكوا نفاذ البصر المديد هذا إلى مستقبل الفن الحديث، بخاصة حين يتكفل لاحقوهم بمتابعة المهمة: الانطباعية تترك كورو متشككاً، ولا يجد تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) في عمل مونيه (Monet) سوى لطخات لونية متراكبة، ولا يحقق فان غوغ (Van Gogh)، في نظر سيزان (Césanne)، سوى تصوير عائد إلى مجنون، ولا يحتفظ زولا (Zola) من سيزان إلا بـ«عبقريته الفاشلة»، من دون أن يدرك قيمة من بات يعالج الطبيعة بأشكال الأسطوانة، والدائرة والمخروط.

لكل هذه التعديات، على التراتبية السياسية والاجتماعية، وعلى الأكاديمية، وعلى النظام القائم، وعلى الأخلاق، وعلى اللياقات البورجوازية، معنى: يخرج المصوّرون من المشهد، الذي سبق للقرن الخامس عشر الإيطالي أن حدّده، وهو ما فعلته الموسيقى

الرومنسية واللاحقة لها، إذ تخلت عن العالم الصوتي، وعن عالم العزف القيثاري الملطّف.

ناقد حصيف، حاضر مثل بودلير في «المعرض العالمي» في العام 1855، يدوّن: «الآلهة يمضون من التصوير الحديث، الآلهة كما الأبطال. . . تبدو أنماط الفن المسيحي الكبرى، مثل المسيح، والعذراء، والعائلة المقدسة، مستنفدة بعد أربعة قرون من التراكيب الباهرة. كما أن الميتولوجيا الإغريقية، وقد أحيتها النهضة من جديد، بلغت خاتمة حياتها الجديدة هذه». وعلى هذا الوداع أيضاً، انفتح في العام 1874، في محترف نادار (Nadar)، المعرض الأول لمجموعة الانطباعيين. . . وهي السنة عينها التي ينهي فيها فاغنر **أفول الآلهة** (*Le Crépuscule des dieux*).

على أي حال، لن تبقى علاّقات اللوحات الانطباعية في الحيطان متوجهةً صوب الماضي، إنها توجّه النظر صوب مستقبل عالم، بعد أن حوله العلم كما التقنية، وأغرته الحركة والسرعة، وأصبح صاحب فكرة مفادها أن للفن قدرةً على تغيير علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالعالم: «ما كانوا فقط فئات جديدة من البشر تبرز دخولها إلى التاريخ وإلى الفن، وإنما كانت المشكلة الأساسية تتعيّن في علاقات الإنسان بالكون، والأفراد في ما بينهم، بعد أن جرى إبعاد معبودات الماضي الدينية والاجتماعية. هذه المشكلة هي ما تناوله الانطباعيون»[5].

إرادة التحويل هذه، البيّنة في المدرسة الوحشية، والتكعيبية، وفي فن فاسيلي كاندينسكي (Vassili Kandinski) وبول كلي (Paul

---

(5) Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, collection tel; 152 (Paris: Gallimard, 1989), p. 203.

Klee) التجريدي، لن تتأخر عن الظهور في أكثر شكل جذري، وهو «البيان» الجمالي والسياسي: إن مدارس فنية مثل المستقبلية، والدادائية، والبنائية، وغيرها مما ينتهي باللاصقة «ية»، أوثقت، منذ هذا الوقت، الفن الحديث بدورة لولبية مجنونة من الطلائع المتتابعة.

رهان القطائع

إن تعريف القطائع الحادثة في القرن التاسع عشر كأنواع رفض للتقليد، المفاجئة إلى هذا الحد أو ذاك للتقليد، لا يكفي بطبيعة الحال. سيكون من السهل الاعتراض بأن التاريخ بعامّة، وتطوّر الفن بخاصة، ليسا سوى تتابع، وفق مدّات متباينة في طولها، من القفزات، والوقفات ـ الاستعادات المفاجئة، والتحولات، والتعارضات أحياناً الجذرية إلى هذا الحد أو ذاك بالنسبة إلى العصور السابقة. بهذا المعنى، يتدبر كل عصر حداثةً، متخيِّلاً مستقبلاً قابلاً لأن يعتقه من الرتابة، ولأن يحرره من ثقل الأزمنة الحاضرة.

رد أفلاطون، في القرن الرابع قبل عهدنا، بوصفه مضاداً للحداثة، على التجديدات الفنية التي اقترحَها بعض السفسطائيين. وتُظهر ردّة فعله المحافظة، بفعلها نفسه، وجود رغبة في التغيير، تجد تعبيرها في فلسفة أرسطو، بعد أن انفصل عن الأكاديمية. كما تُبرز النهضة قطيعةً حاسمة مع ما أطلق عليه تسمية ظلامية القرون الوسطى، وقطعت الديكارتية مع الإرث المدرساني قبل أن تحارب عقلانية الأنوار العقل الكلاسيكي والإطلاقي، وهي عقلانية أطاحت بها، نفسها، الزوبعة الرومنسية. بهذا المعنى، عاش الخلاف بين القدماء والحديثين فساداً في صورة دائمة، كما كان للحداثة ـ وأيّاً كان اسمها ـ مدافعون شرسون عنها، وخصوم مصمّمون.

ما الذي يسمح باعتبار الحداثة، كما عرّفها بودلير، إعلاناً عن تغيّرات أكثر عمقاً من السابقة؟ وما الذي يسمح في الانطباعية، التي ظهرت بعد وقت قليل على موت صاحب **أزهار الشر**، بالنظر إليها مثل انقلاب لا يقل أهميّة عما جرى في النهضة في تاريخ الفن الغربي؟

هجرت الآلهة العريقة، والقديسون والرسل المسيحيون، الفنون التشكيلية بالطبع، وجرى استبدالهم بموضوعات تشدّد على قيمة الجانب «الملحمي» في الحياة المعاصرة، حسب تعبير بودلير. ولكي نوضح ذلك بكلام قليل، نقول إن مضمون الفن، والأفكار الممثّلة، تغيّرت وباتت تنهل من الوقائع الجارية. إلا أن ما يسترعي الانتباه أكثر لا يتعين في جدة الموضوعات، وإنما في شكل هذا التمثيل، الذي يعاكس النزعة الأكاديمية، ويبلبل النقد ويصدم الجمهور. وحدها أقلية من هواة الفن تخاطر في الوقوف إلى جانب المجددين. لنتذكر ما أصاب لوحة **أولمبيا** (*Olympia*) لمانيه (Manet). قلّة قليلة امتدحت الوضعية المحتشمة على الرغم من عريها، و«الأشكال الجذلة لهذه المرأة الصغيرة البيضاء»، وما دفع الجمهور إلى الصراخ، وإعلان الفضيحة، لم يكن في عريها نفسه، وإنما، كما في لوحة **غذاء على العشب** (*Déjeuner sur l'herbe*)، في الطريقة غير المعهودة التي عالج بها مانيه الاستدارات والنتوءات في جسدها، من دون أن يتقيّد بتراتبية القيم التشكيلية. «أليس هذا ساذجاً؟»، يتساءل الفنان، مع ذلك بسذاجة، لكن النقاد لم يتوقفوا عند قوله هذا، وما يستوقف في فظاظتهم هو التعاكس الذي تظهره مع براءة اللامبالاة الجميلة ذات النظرة الغائبة: «جارية ذات بطن أصفر، جرى جمعها أينما كان»، «غوريلا نسائية»: ها هي بعض اللطائف التي استقبلت هذه «العذراء الوسخة» و«النتنة».

وما يشد الانتباه أكثر هو هذا التفاوت بين مقاصد الفنانين، الذين قلّما حرَّكتهم مقاصد سيئة، وبين هيجان المتفرجين. لا يبحث الفنانون عمداً عن الفضيحة، إنهم يتحققون في الغالب من أن أعمالهم تنتج الفضائح. ها هي حالة مانيه، ذي التربية والحساسية البورجوازيتين، الذي يسعى للفوز بوسام جوق الشرف، ولأن يكون عضواً في «المعهد»، والذي يمتنع بحذر عن عرض أعماله مع أعمال الانطباعيين. دوغا (Degas) يجسد، هو الآخر، هذا التناقض المفاجئ ظاهرياً، والمعروف عند مصوري الحداثة الأوائل، بين المكانة الاجتماعية والسعي إلى اعتراف الجمهور بهم، وبين الضجة العارمة التي تحدثها أعمالهم. يمكننا أن نكون بورجوازيين، متصنعي حياء، وحديثين مع ذلك. ما يصدم معاصري دوغا في لوحاته، في المشاهد الحميمة التي تظهر نساءً في ثيابها الشفافة، لا يتمثّل في ما يَعِد العري به، وإنما في وضعية البصاص التي يحلّ فيها المتفرّج، المدعوّ لأن يقف أمام ثقب الباب، لا لرؤية - مثلما قال دوغا نفسه - «أكثر من سوزان واحدة في الحمام»، وإنما «نساء في حوض»، بكل بساطة. إنها مسألة متعلقة بالشكل، إذاً لا بالمضمون، إنها مسألة أعراف، مرفوضة هنا لصالح جهاز بصري يعطي الانطباع بأننا شهود، خطأً، على لقطة جريئة، تم التقاطها بكثير من الواقعية.

تؤكّد الانطباعية الميل إلى التنقيبات الشكلية، فاتحةً الطريق أمام اكتشافات نسقية، ومبرمجة قريباً في صورة كاملة حسب القوة العنفية للأشكال غير المسبوقة، هكذا يظهر نمط جديد في التمثيل، قابل لزحزحة العقائد القديمة، وللتنديد بجمالية الفن من أجل الفن، أكثر من واقعية كوربيه الشديدة والغزيرة، التي جرى استيعابها سريعاً من أصحاب النزعة الأكاديمية ومن الامتثالية الرائجتين. إن كراهية الجمهور وعديد النقاد للأشكال الجديدة تشهد بأن تناول الشكل

يحرر قوة عنفية تتعدّى النطاق الفني، كما أن التخلي عن المحاكاة، وهو المبدأ التقديسي والثابت منذ أربعة قرون، لا يعدو كونه نسفاً للقواعد المؤسسّة للأخلاق والسياسة في مجتمع واثق بنظامه القائم.

II

حداثة وطليعة

بودلير لا يحب لفظ «طليعة»: عسكري للغاية! أما تيودور دوريه (Théodore Duret) فلم يعبأ بالتحوطات البودليرية، وقرر، في العام 1885، نشر كتابه الذي حمل تحديداً عنوان **نقد الطليعة** (*Critique d'avant-garde*)، جامعاً فيه مجموعة مقالاته المخصصة للانطباعيين.

هل كان يشك، في تلك اللحظة، في المصير السعيد والمفاجئ الذي سيعرفه هذا اللفظ؟ ليس الأمر مستبعداً: اتخذ دوريه موقفاً مؤيّداً بالكامل لمجموع الانطباعيين، موافقاً ما أقدموا عليه من تجديدات جذرية، في النطاق الفني، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. ذلك أنه لم يعد المطلوب أن تكون «حديثاً» وحسب، وأن ترفض الماضي وأن تستخرِج الجمال من الأزمنة الحاضرة. أن تكون طليعياً يفترض وجود شاغل ثابت يقضي بالترويج للحداثة من أجل إعداد المستقبل، وإعلان الغد الأفضل، الذي يهيّئه العلم والتقنية. ما عدنا نسر أبداً بالدفن المتكرر دوماً لعالم سابق على العهد الصناعي، شديد اللصوق بماضيه، وهو في الوقت عينه يحن لماضيه، كما يأمل بالمستقبل بشكل ساذج. التفاؤل خفيف لا ينفصل عن هناءة الأشياء القائمة! إلا أنه من الغريب ملاحظة كيف أن

الطليعة، بل الطلائع، المتوجّهة تحديداً صوب المستقبل، كانت متشائمة، واعيةً للجمود، ولثقل المهام المحددة للتنفيذ. من هنا نشأت إرادتهم في المزايدة على الثورات الشكلية، وفي مضاعفة القطائع، كما لو أن المقصود هو طرد خطر العودة إلى الوراء. وهو ما تطلب شيئاً من العنف، بعد أن كان سلمياً حتى نهاية القرن، وأكثر استعاراً منذ بداية القرن العشرين: عنف شعريّ مصنوع من كلمات وبالكلمات عند مالارميه (Mallarmé)، وعنف موسيقي أشبه باعتداء على الحكمة المتناغمة التقليدية عند دوبوسي (Debussy)، وعنف على العمارة التقليدية لمن طلب المصالحة بين الوظائفية والفن التزييني، أو الذي أكد، مثل وليام موريس (William Morris)، أن للفن أن يصنع من قبل الشعب، ومن أجله.

وهو عنف سبق للجمهور أن تنبه إلى عدوانيته، أو هكذا تلقاه، حين زاد ماتيس (Matisse) من حجم اللطخ والنقاط الملونة في المدرستين الانطباعية والتنقيطية[*]: ألا يكون الوحشيون، المشاركون في «صالون الخريف» في العام 1905، ثوريين خطرين، قادرين وحسب على رمي أوعية التلوين في وجه الجمهور؟

عنف من التفكيكات الشكلية لدى مختلف تيارات التعبيرية الألمانية، ولدى مجموعة «الفارس الأزرق» (Blaue Reiter) لفاسيلي كاندينسكي (Vassili Kandinski) وفرانز مارك (Franz Marc). في «الروزنامة»[1]، التي نشرها هذان المصوران في العام 1912 في

(*) تشير التنقيطية إلى طريقة فنية لاحقة على الانطباعية، وتميزت بتثبيت الألوان فوق بعضها بعضها، فوق الحامل المادي، بدل خلطها فوق المِلْوانة، مثلما كان يتم ذلك حتى المدرسة الانطباعية.

(1) Vassili Kandinsky et Marc Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter, (le cavalier bleu)*, présentation et notes par Klaus Lankheit (Paris: Klincksieck, 1981).

ميونيخ، ارتسمت الطريق المؤدية إلى الفن التجريدي، وهي تمر عبر تفجير وتمزيق الأشكال التقليدية، التي ما عاد انتظامها يخضع، من الآن وصاعداً، إلا لفردية الفنان وحدها: «باتت الضرورة الداخلية تحدّد خيار الشكل، وهي تشكل بالضبط القانون الثابت والوحيد للفن».

يكفي دفع انعتاق الشكل صوب نهاياته من أجل تحرير التصوير من أي تمثيل لغرض قابل للتعرّف عليه، بل من أي غرض كان. العالم الخارجي اختفى من التصوير. ماذا يبقى للتصوير، إن حلمنا بعالم خال من أي غرض، وإن أكدنا، مثل ماليفيتش (Malevitch)، ودعاة النزعة «التفوّقية» في الفن، بأن الأغراض تفسد التصوير، وأنه يستحسن إنقاذ الفن من الوزن غير النافع الذي للغرض؟ أتبقى أشعة ضوء ملوّن (الإشعاعية)، وأشكال هندسية، و«**مربع أسود فوق خلفية بيضاء**» (1913)، وهي الرسم التحضيري البسيط لـ«**مربع أبيض على خلفية بيضاء**» في العام 1919؟

ما عادت الطلائع تكتفي، عشيّة الحرب العالمية الأولى، بتأكيد مجيء الفن الحديث. باتت تظهر قلقها من المستقبل، وهو خليط من الانبهار ومن التمرد على عصر، راحت تنطفئ فيه ثريات «العصر الجميل»، الواحدة بعد الأخرى، بفعل نفس الثورات الاجتماعية والسياسية. حتى أن الاعتقاد بالأساطير الجديدة، أساطير التصنيع والتقنية، بات يتخذ نبرة التمرد. «بيان» (مانيفستو) هو اللفظ تحديداً الذي بات على كل شفة ولسان، من الآن وصاعداً، بعد أن تم تملكه بحيث يعبّر عن شدّة المطالبات. لفظ مثالي من أجل تحديد البرنامج المستقبلي الذي أطلقه الكاتب والشاعر مارينيتي (Marinetti)، في العام 1909، في أعمدة جريدة **الفيغارو**، ويتفاقم كره «الرداءة الأكاديمية» متخذاً شكل اعتقاد فوضوي، ثوري وقومي، وشكل نداء مشبوب لتدبير

مؤامرة تجمع جميع الفنون، المتوافقة من الآن وصاعداً، على تمجيد جمال السرعة، والحرب، والنزعة العسكرية، والوطنية، والحركة المدمّرة للفوضويين، وعلى ـ مما يؤسف له ـ احتقار المرأة.

عنف غامض في هذه الحركة ذات الخصب الفني العميق، المهيَّأة أفضل من غيرها للتعبير عن جنون العصر، مع احتمال تأجيج النار التي تقود العالم إلى خرابه الوشيك.

عنف على الأخلاق، على العادات الفاضلة، على الأمة وعلى النظام الجمهوري، إن صدّقنا ردة فعل السلطات البلدية لمدينة باريس على معرض «البيت التكعيبي»، في «صالون الخريف» في العام 1912. من أين يأتي هذا العنف المفترض؟ أمن دوشان فيلون (Duchamp-Villon)، أخي مارسيل دوشان (Marcel Duchamp)، أم من براك (Braque)، أم من بيكاسو (Picasso)، أم من غيرهم من «التكعيبيين»، الموسومين بأنهم «عصابة سوء، تتصرّف في عالم الفنون مثل قطّاع الطرق في الحياة الاعتيادية»؟ يا لنفاذ البصر الغريب من قبل مراقبين مؤسساتيين، ومن شرطة التقاليد ـ الذين يختلطون مع حرّاس النظام القائم ـ وليس لهم شبيهٌ في التنبّه، وبحاسة لا تخطئ، قبل الفنانين أنفسهم أحياناً، إلى ما يحدثه الفن تحديداً من ألم.

في هذه السنة، 1912، في الفترة التي يتخلّى فيها بيكاسو عن التكعيبية التحليلية لصالح تكعيبية تأليفية، مبنيّة على استعمال الأوراق الملصقة، تكون اللوحة، المخصّصة لتعنيف الحساسية الفنية عند الأجيال القادمة، قد أنجزت. هذه اللوحة ما قبل ـ تكعيبية، غير معروفة كفاية من الجمهور، وتحمل اسماً مدعاة للالتباس، على الأقل في الفرنسية: **آنسات أفينيون، بيت البغاء الفلسفي السابق**، في إشارة إلى بيت دعارة رفيع الكائن في حي آفينيو في برشلونة. لسيّدات اللوحة وجوه في هيئة هلال، وتتّخذ هيئة قسم من جبنة

«الكاممبير» عند من لا يحب هذه اللوحة، أو هيئة أقنعة أفريقية عند المعجبين بها: ما يعني أن اللوحة هذه ما انتهت بعد، وحتى يومنا هذا، إلى الكشف عن سرّها. ترقى اللوحة إلى العام 1907، وهي للتصوير الحديث ما كانته معزوفة أرنولد شونبرغ للموسيقى، المعروفة بـ **الرباعي ذي الأوتار، رقم 2، «فا» دييز مينور** (Quatuor à corde n° 2 en fa dièse mineur) وهذه كانت أول مسعى لكتابة موسيقية غير هارمونية، خاطرَ المؤلف الفييناوي في تأليفها.

هذان العملان، المعتبران من قبل الأجيال اللاحقة مثل مَعلمَين دالّين على القطائع الحاصلة في الفن الغربي، يشكلان لحظة لا رجعة منها: إنهما يكرسان إرث الماضي، بعد فتح حقل شاسع للإبداع في القرن العشرين، وهو حقل لا يقوى أي فنان معاصر على الادعاء بأنه اكتشفه بكليَّته.

في العام 1900، في جناح «المعرض العالمي» المخصص لأوغست رودان (Auguste Rodin)، (1840 ـ 1917) تحديداً، يتأمّل الجمهور مبهوراً منحوتة **الإنسان الذي يمشي**: عملاق يكاد يبلغ ثلاثة أمتار، من البرونز، أقدامه مثبتة بإحكام إلى الأرض، بعكس ما كانت عليه مشية غراديفا الخفيفة، التي تبدو كما لو أنها تريد، في كل لحظة، الخروج من حجر النقش. ما هو رأي بيكاسو الشاب، الحاضر هو بدوره في المكان عينه، في هذه المنحوتة، والذي يكتشف الفنان في قمّة مجده؟ أفي إمكانه التفكير، للحظة واحدة، في الصيت المماثل الذي ينتظره، والذي سيجعله يتمتع، بعد سنوات لاحقة، بشهرة عالمية؟

ولكن لنعد إلى هذا الرجل الطيب، المتين البنية بالأحرى، الذي يبدو عليه التصميم على التقدم بأي ثمن صوب وجهة مجهولة، من دون أن ينتزع قدمه من الأرض التي يقف فيها. وهو أمر مدعاة

للتعجب من شكل العملاق، إن عرفنا العناية الخاصة التي يوليها رودان لعدم إنهاء أعماله، فهو من دون رأس. إن ألقينا نظرة وجاهية عليه، يبدو المنظر غريباً، من دون زيادة أو نقصان: ألم تعرض لمرأى علماء الآثار والسياح منحوتات إغريقية عديدة، من دون رأس، بعد تكسيرها إثر حادث، ومن دون عقدة؟ إلا أن النظر إلى المنحوتة جانبياً، من الجهة اليمنى خصوصاً، يحدث شعوراً غريباً لا يلبث أن يتحول إلى كرب: أيمكن حقاً التقدم من دون أن يكون لنا رأس؟ ومن أجل الذهاب إلى أين؟

العام 1900 هو أيضاً، كما سبق أن ذكرنا، تاريخ صدور عمل فرويد الأساسي، **تفسير الأحلام**. على عتبة القرن العشرين، يكتشف الإنسان صدعاً فيه، على الرغم من ثقته بنفسه، ومن تأكده من تقدمه، ومن اقتصاده، ومن علمه، ومن فنه، ومن سياسته. بل أكثر من ذلك: يكشفون للإنسان نقطة ضعفه، ما يظهر في اندفاعات لاواعية لا يقوى على السيطرة عليها أبداً، فيما تتحكم، مع ذلك، بمجموع نشاطه. بتعبير آخر، إن العالم الذي يكدّ الإنسان في بنائه بطريقة عقلانية هو، إلى حد كبير، نتاج استيهاماته، التي لا يقوى على ضبطها، بل خرجت تقريباً عن أي سيطرة.

أثار عملاق رودان الانتباه، ببنيته العضلية التي تقترب من أسلوب مايكل أنجلو في منحوتته **موسى** (*Moïse*)، إلا أنه يأتي من زمان رودان نفسه، عدا أنه بات بعيداً جداً عن النهضة، خاصة أنه بعكس «أخيه»، **المفكر** (*Le Penseur*)، ذلك الرياضي الآخر المذهل، الذي هو فيلسوف وشاعر في الوقت عينه، والأحلام ممنوعة عليه، والتفكير كذلك، ووجهة السير، بطبيعة الحال. إننا نفهم في صورة أفضل تردّدات هذا الجسم الذي بلا رأس في أن

يتقدم إلى الأمام ـ وهو عمل فني بأي حال. ألا يجسد الجسم، في حد ذاته، القطائع والتصدّعات في قرن، يستعد لتركيز جانب من أزماته، الأبشع والأكثر ملموسية، في مسألة الفن؟

إن مواعيد بعينها لا تصنع التاريخ، غير أن هناك تقاربات تستحق الاهتمام: يموت رودان في العام 1917، السنة ذات الذكرى المشؤومة على الجبهة الفرنسية ـ الألمانية، تؤسس حركة دادا صالة عرض، وتشرع في العرض، وفي نشر مجلتها في زوريخ. وحركة دادا تتألف من مصوّرين، وشعراء، ونحّاتين، يعملون، في باريس ونيويورك وبرلين وكولونيا وميونيخ وهانوفر وبرشلونة، على رفع صرخة اليأس نفسها، صرخة الانتفاضة، ضد الحرب، ضد فن الوهم، ضد الجميل المضلّل، ضد جشع مجتمع قادر على تصفية ملايين البشر. ولهذا، كل الوسائل صالحة، من الإثارة العدمية إلى الهزء المر، ومن الغضب إلى السخرية، من أجل إظهار أن الفن والفنانين لا يقوون على البقاء لامبالين أو حياديين أمام التاريخ الفعلي. بات في مقدور دادا عندها أن يصرخ: «طزّ على الجمال!»، بما أنه بات صحيحاً أننا لا نقوى على التصوير، وعلى الكتابة، وعلى النحت بشكل جميل، على خلفية جثث متمزّقة، مدمّاة، ومتكدّسة في خنادق لها اسم موح بشكل مرعب.

لا يناسب أي شكل فني في التعبير، وفي التنديد، بهذا الواقع الباتر والمشوه، إلا الذي ينتج عن الانتظام الاتّفاقي لأجزاء من مادة ومن مواد ملصوقة وفق قوانين تتأتى من استنسابية مضبوطة بشكل أكيد. وجميع الدادائيين، والقريبين من حركة دادا، وبعض الذين استلهموا المستقبلية والانطباعية، من أمثال جورج غروز (George Grosz)، وأوتو ديكس (Otto Dix)، وكورت شويترز (Kurt Schwitters)، وهانز آرب (Hans Arp)، وماكس إرنست (Max

Ernst)، يتميّزون في هذا النوع من التآليف «الكيميائية»، التي تنتهك الإدراك الاعتيادي للعالم، ويضعون قيد الاتهام واقعا مقلقاً. في العام 1921، قبل عامين على حل حركة دادا لنفسها ـ وهي الحركة الأكثر تمرداً بين الطلائع ـ يدعو فرنسيس بيكابيا (Francis Picabia)، وهو «مهرج» مفاجئ في الفن، أعضاء حركة دادا والمقربين منهم، إلى لصق ما يشاؤون فوق لوحة كبيرة ذات اسم غريب، **العين الكاكوديلية**(*) (*L'Oeil cacodylate*)، وإلى أن يوقعها كل منهم. الحركة خارجة على التقاليد، وناقلة للفن إلى مصاف الهزء، ولقد التحق بها تحديدا مان راي (Man Ray) وتريستان تزارا (Tristan Tzara) و . . . مارسيل دوشان.

تابع مارسيل دوشان، تحديدا، عن بُعد، حركة دادا، كما أيد، عن بُعد أيضا، «**بيان السوريالية**» (*Manifeste du surréalisme*)، المنشور من أندريه بروتون في العام 1924. وكان هذا الفنان قد شرع، منذ العام 1914، في زرع قنابل صغيرة مؤجّلة التفجير، في حقل الفن الفوضوي، منذ وقت: **عجلة دراجة هوائية** (*Une Roue de bicyclette*)، قفص للزجاجات (*Porte-Bouteilles*). وهي لا تعدو كونها أغراضا، صناعية مقنّنة وفق أشكال نمطية، ما بات يسمى «الفن الجاهز» (Ready-Made)، وهي مما يباع في السوق، ويقوم الفنان بنقلها مما كانت عليه في مكانها الطبيعي، فيحوّل وظيفتها المبتذلة والنفعية، ويحملها إلى أمكنة العرض المكرّسة، في صالات العرض وفي المعارض.

وسيكون العام 1917 موعد انفجار كبرى هذه القنابل: **مبولة** (*Urinoir*)، وقد حملت توقيع اسم مغمور: ر. موت (R. Mutt)،

(*) ملح حمض كيميائي.

ولها الاسم الآتي: *Fountain*(*). منذ هذا الوقت، وحتى أيامنا هذه، لا تتوانى هذه الألغام، ذات الأفعال الرجعية، عن الانفجار في فترات دوريّة، محدثة الفوضى والبلبلة في صفوف الفنانين والنقد الفني. وهي عصيّة على أي مسعى لتفكيكها، وتتوصّل أحياناً إلى تغييب الفنان لصالح العمل المعروض: **عار نازل على درج** (*Nu descendant un escalier*) (1911)، **الزوجة المعرّاة من خاطبيها، أنفسهم** (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*)، **وطاحنة الشوكولاته**(**) (*Broyeuse de chocolat*) (1913). **الجوكندا** (1919) عمل آخر له، وقد زخرفها بلحية وشاربين، ووقّعها باسم (LHOOQ)، وهي لا تنتسب إلى «الفن الجاهز»، لكنها تستبق انتقاله إلى الفعل الأخير، إلى حركته «الفنية» الأخيرة، قبل أن يلتحق بالسورياليين: سيتخلى منذ هذه اللحظة عن الفن، مديناً التصوير الذي يطلق عليه صفة «الشبكية»(***)، متفرّغاً تماماً للعبة الشطرنج. وفي نهاية ثلاثينيات القرن، يطلق الفيلسوف الألماني والتر بنيامين على السوريالية الصفة التالية، وهي أنها «آخر وضعية لحظويّة للذكاء الأوروبي».

ألا تحدّد السوريالية وقفةً في هذه الدورة الجهنمية للدعاوى المنتهية باللاصقة: «ية»؟ ألم يتمّ نصب الديكور، لمرة وإلى الأبد، بحيث يقوى على استقبال أنواع التراجيديا والدراما والكوميديا،

(*) ما يبدو قريباً في لفظه، وفي موضوع العرض، من النبع، وهو لَعِبٌ عُرفت به التجارب الطليعية في مطالع القرن العشرين، ولاسيما في إطلاق العناوين الغريبة والصادمة على أعمالها، الفنية أو الشعرية.

(**) وجب التنبيه الى أن ترجمة أسماء أعمال دوشان الفنية صعبة، إذ يقوم على ألعاب «داخلية» في مبنى اللفظ أو التركيب اللفظي، ما لا تقوى اللغة على نقل احتمالاتها كلها.

(***) في إشارة إلى ارتباط التصوير الغربي بالعين الفيزيائية، وبما ألفته هذه من جهة المتلقي أو من جهة الفنان.

الخاصة بالفن الحديث والمعاصر حتى نهاية القرن العشرين؟

ألم يدفع الطليعيون التاريخيون، بديناميتهم وجذريتهم، الحركات الوليدة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى استعادات متكررة، وفق المبدإ نفسه، الوسواسي، الذي يقول بموت الفن وبنهاية الفنون الجميلة؟

إن هذه الأسئلة، التي تشغل بال مؤرِّخي الفن في المقام الأول، لا تدع الجماليين الحاليين، بطبيعة الحال، غير مبالين بها، طالما أنهم معنيّون بتفسير الأزمات التي يتألم منها، على ما يبدو، عالم الفن والثقافة. هذه الأسئلة ستكون غرضَ الفصل الأخير: «انعطاف الجمالية الثقافي».

النظرية الجمالية والطلائع

سبق لنا أن أشرنا إلى تأخر نسبي عرفته الجمالية إزاء الإيقاع الذي فرضه الفن الحديث، والتتابع السريع لظهور الحركات الطليعية المختلفة.

إن التفسير الأولي لهذا التفاوت يأتي، بمعنى من المعاني، في هيئة تكريم لهيغل: يأتي التفسير الجمالي والفلسفي، عن تغيرات الحداثة وقطائعها، في وقت متأخر، أو لاحقاً على الأقل. ويحتاج التفسير إلى بعض الوقت لكي يحسن الاستجابة للعفوية الإبداعية عند الفنانين، ولفجائية الابتكارات: خمسون سنة بالكاد بين **الحمّام التركي** (*Bain turc*) (أنغر) و**آنسات أفينيون** (*Demoiselles d'Avignon*)، وبين **الرقصة** (*La Danse*) لـ كاربو (Carpeaux) **والملهمة النائمة** (*Muse endormie*) لبرانكوزي (Brancusi)! كيف يمكن تثمين أعمال فنية، والحكم عليها، وهي تنادي، إلى ذلك، باستقلاليتها التامة، وترفض المعايير الأكاديمية والتقليدية الموروثة من الماضي؟ لا تغيب عن بالنا الجمل اللاذعة التي أطلقها بودلير في وجه الأساتذة ـ المُحكِّمين في الجمالية، والذين لا

يعترف لهم إلا بفضل وحيد: السكوت، وإلا فإن فكرة الجمال نفسها مهددة بالزوال.

هذا الاحتراس المتأني، الذي تعرفه فلسفة الفن التقليدية أمام ثورات الفن الحديث، يستمر في فجر القرن العشرين، في مطلع التفجر الطليعي نفسه. ونجده بيّناً في إنتاج بينيديتو كروتشيه (Benedetto Croce) (1866 ـ 1952) الكبير، على الرغم من جهل فرنسا الغريب له.

فهو يُقدم في العام 1900 على تأليف **الجمالية كعلم للتعبير وكألسنية** (*L'Esthétique comme science de l'experssion et comme linguistique*)، ويجادل طويلاً مع المؤرّخ الفني هينريش ولفلن (Heinrich Wôlfflin) (1864 ـ 1945)، كما يطعن في أطروحات هذا الأخير، التي وضعها في كتابه **مبادئ أساسية لتاريخ الفن** (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*)، مؤكداً أن كل فترة فنية كبيرة تتحدد بفضل أسلوبها، أي بالسمات الشكلية المميزة لها والخاصة بالأعمال التمثيلية لكل فترة ولكل مجتمع محدّدين. ويظهر ولفلن، بطريقته هذه ـ وهو يقوم بدراسة مقارنة للأسلوب الكلاسيكي وللأسلوب الباروكي، وللانتقال من هذا إلى ذاك ـ أن البناء الخيطي التتابعي (دورر Dürer) يتناقض مع البناء التصويري (رمبرانت Rembrandt)، والسطح مع العمق، والشكل المغلق مع الشكل المفتوح، والوضوح المطلق مع العتمة النسبية، والتعدد مع الوحدة. يظهر الأسلوب، عندها، مثل تعبير عن الحالة الفكرية لشعب في لحظة معينة من تاريخه، والتي تدير وتنظم الإبداع الخاص بالفنانين.

رفض كروتشيه تبعية العمل الفني للبنى الإجمالية وللمبادئ العامة في التنظيم: إنه يفضل، وعلى الخلاف من ذلك، العملَ

الملموس والمتفرد، منكراً بذلك التمييز المقدّر بين الشكل والمضمون، طالما أن الشكل هو بدوره مضمون. هذا الرفض للفصل بين الشكل والمضمون، بين المادة والفكرة، وهذا الرفض للسقوط مجدداً في التمييزات العائدة إلى الجمالية الكَنْتية والجمالية الهيغلية، يعود الفضل فيه إلى جمالية كروتشه، وإنه لمن المشروع أن يستوقف هذا الطابع «الحديث» في جمالية كروتشيه عناية مؤرخ فني مثل بيار فرانكاستيل (Pierre Francastel)، ومنظّر مثل كليمان غرينبرغ (Clément Greenberg). بالمقابل، يمتنع كروتشيه عن إصدار أي حكم قيمة في الانقلابات التي أصابت الفنون التشبيهية، ولا يبدي موقفاً لصالح هذا أو ضد ذاك من التغيرات، بل ينظر إليها من وجهة نظر الفن العالمي: «... في ما وراء التصوير والفنون التشبيهية، هناك جميع الفنون الأخرى، الفن العالمي (...)، وفي ما وراء الفن هناك الفكر الإنساني بغنى شكله ووحدته الديالكتيكية، التي لا يقوى الفن من دونها على أن يكون قابلاً حقاً للإدراك، وأخيراً، فوق التصوير الحداثوي أو الحديث، بل في ما وراء هذا التصوير الذي لا نتوانى عن الشروع به، تبعاً للأمزجة، مرة مع رمبرانت ومرة أخرى مع جيورجيوني[*] (Giorgione). هناك التصوير في جميع الأزمنة، وعند كل الشعوب، سواء أطلقنا عليه تسمية التصوير اللوني أو غير اللوني[2]. بطبيعة الحال، يلمّح كروتشيه، في العام 1919، إلى الاستلطاف والثقة اللذين يخصّ بهما عصره «الفن الانطباعي، والتكعيبي، والطليعي، والمنحط عموماً في أيامنا هذه»، إلا أنه

(*) يفيد التاريخ الفني أن هذا المصور، جيورجيو دا كاستلفرنكو، المعروف بجيورجيوني (حوالى 1477-1510)، يعود له الفضل في تأكيد استعمال الألوان الزيتية في اللوحة.

(2) يعود التشديد في هذا الشاهد إلى الكاتب.

يستهدف على وجه الخصوص الإشارة إلى عجز النقد عن بلوغ مستوى فلسفة جمالية حقّة. إن مطلوبه، بجعل النقد فلسفةً، يوافق المهمة العالية التي يخصّ بها الجمالية: «ليست للجمالية، إذاً، التي هي علم الفن ـ مثلما يتم تصورها في بعض التصورات المدرسية ـ وظيفة التعريف بالفن، مرة وإلى الأبد، ولا وظيفة نسج الحبكة المفهومية، بما يغطي حقل هذا العلم كله، فالجمالية ليست سوى إعادة التنظيم الدائم، المتجددة دوماً والمدققة دوماً، للمشاكل التي يفرزها التفكير في الفن، بين عصر وآخر، وتتوافق الجمالية تماماً مع حل المشكلات، ومع نقد الأخطاء التي تحضّ التطور المتمادي للفكر وتغنيه». يا له من تصور نبيل للجمالية، ومغرٍ حتى أيامنا هذه، إلا أنه يظهر، هنا أيضاً، نوعاً من الانفكاك «الاستراتيجي»، من قبل الفيلسوف، أمام الرهانات الاجتماعية والسياسية التي أثارتها الاستفزازات الطليعية.

غير أن هناك تفسيراً آخر، مع ذلك، للسلوك الانتظاري، على ما يبدو، الذي اتخذته فلسفة الفن من الطلائع. وغالب الفنانين الطليعيين، من مصوّرين ونحاتين ومعماريين وموسيقيين وكتّاب وشعراء، يبلورون نظريتهم الفنية الخاصة في الوقت نفسه الذي يُقدمون فيه على صنع أعمالهم: إن دور «البيان»، أو ما تلتحق به مدرسة جديدة، يتعيّن تحديداً في التركيز على موضوع محدد، جامع للطاقات الفنية في جميع الميادين، ويتعيّن أيضاً في تحديد الرهان الفلسفي والجمالي للعمل الجماعي. ويمكن اعتبار البيان نفسه إبداعاً حقيقياً، أدبياً وشعرياً، هذا ما يصح تحديداً في بيان مارينيتي المستقبلي (1909)، وفي البيانين السورياليين لأندريه بروتون (1924 و1929).

إن التعبيرية الألمانية الأولى العائدة إلى ما قبل العام 1914،

ومجموعة «دي بروك»(*) (Die Brûcke) حول إرنست لودفيغ كيرشنر (Ernst Ludwig Kirchner) (1880 ـ 1938)، وإميل نولدي (Emil Nolde) (1867 ـ 1956)، ومجموعة فناني ميونيخ (1904)، التي التحق بها فاسيلي كاندينسكي لوقت، تعمل من أجل القطع مع التوافقات السارية منذ النهضة، وتتوخى تأكيد الاستقلالية الجذرية للإبداع الفني. إنهم يستخلصون، على المستوى التصويري، أمثولات سيزان والانطباعيين، إلا أن ردة فعلهم تنتسب إلى رومنسية متفاقمة، وهي خليط من الحماس ومن الفكر العدمي، الذي يستمد إرثه من هيغل، ومن الفلاسفة الرومنسيين الألمان، ومن شيلينغ تحديداً، ومن الموسيقى الفاغنرية، ومن نظريات نيتشه.

إن مجموعة **الفارس الأزرق** (*Le Cavalier bleu*)، مع كاندينسكي ومارك، واللذين يتوجب إضافة اسمَي كلي (Klee) وشونبرغ (Schönberg) (الموسيقي كما المصور) إليهما، ينبني، في جزء منه، على نظريات اللون التي طوَّرها غوته، وعلى تطور هذه الأخيرة، بما يجعلها رؤية حقة للعالم: المقصود هو الدعوة إلى تجديد الفكر، والاحتفاء بحرية الفنان الشخصية من أجل ترويج قيم الفن العليا، واستخراج البشرية من العدم. لا تزال فلسفة واحدة تحرّك «الباوهاوس» (Bauhaus)، التي تأسست في ويمار (Weimar) في العام 1919، مع والتر غروبيوس (Walter Gropius)، والتي التحق بها كاندينسكي وكلي وشليمر (Schlemmer)، ويعني تأسيس «المبنى الجديد للمستقبل»، بالنسبة إليهم، الاعتراف بوظيفة الفن

(*) يعني اللفظ في الألمانية «الجسر»، غير أنه يشير هنا إلى حركة فنية ألمانية كانت في منطلق التعبيرية الألمانية، فبدأت في مدينة درسدن في العام 1905 ثم انتقلت إلى برلين حتى العام 1913.

الاجتماعية، وتحديداً العمارة. يستعمل غروبيوس، بخلاف جون راسكن (John Ruskin) ووليام موريس (William Morris)، المتشكّكَين من التصنيع والآلوية (*Machinisme*)، توصلات التقنية ـ الباطون المسلح، على سبيل المثال ـ في مشروعه العظيم، الذي يقوم على إنتاج عمل فني موحّد قادر على أن يجمع فيه، وبشكل متناغم، مختلف الفنون والحرف.

ما كان لهذه التيارات أن تبلغ نضجها التفكري لولا مساعدة نظريات الفن التجريدي، التي عرضها فيلهلم ورينغر (Wilhelm Worringer)، بشكل باهر، في كتابه **التجريد والتعاطف**(*) (*Abstraction et Einfühlung*)، أو **التطابق** (1908). إن جميع «الثوريين» هؤلاء شعروا بأنهم مكلّفون بمهمة اجتماعية، ويحلمون بمصالحة بين الفن والحياة، وبانقلاب للعقليات مشابه لما كانت عليه النهضة. لا يتردّد فرانز مارك عن التصريح في **روزنامة الفارس الأزرق** (*L'Almanach du Blaue Reiter*) : «نجد أنفسنا، اليوم، أمام منعطف فترتين تاريخيتين كبيرتين، مشابهتين لعالم مضى قبل خمسة عشر قرناً، حين ظهرت فترة انتقالية من دون فن أو دين، والتي انقضى فيها ما كان كبيراً وهرماً، وحل مكانه ما كان جديداً وغير مؤمّل فيه».

ظهر التصوير، إذاً، مثل ذريعة وحسب ثورة فلسفية وروحية أكثر شمولاً وعالمية، حيث انتهت المشاكل الشكلية إلى الاندثار، كاشفة أن العمل على شكل الأعمال الفنية حتى التجريد التام، هو العمل، في النهاية، على المضمون، وخلق لأفكار جديدة. هذا

(*) لم يقم الكاتب ولا مترجم هذا الكتاب الألماني بترجمة هذا اللفظ الألماني الإشكالي (Einfühlung)، بل الصعب في الترجمة بما فيه إلى الفرنسية، فهو يعني في الألمانية استشعار، بل إدراك ما يشعر به الآخر، بأن تكون مكانه، ما يمكن ترجمته كما ورد.

الاعتقاد هو الذي سمح لكاندينسكي بإبانة إحدى المشكلات الأكثر أهمية في الجمالية، وفي الفن، في القرن العشرين: «كنا، مارك وأنا، منغمسَين تماماً في التصوير، إلا أنه ما كان يكفي. بعد ذلك، تولَّدت لديَّ فكرة كتابٍ تركيبي، له أن يمحو جميع النظرات القصيرة والمنقضية، وأن يُسقط الجدران بين الفنون (...)، ويُظهر أخيراً أن مسألة الفن ليست مسألة شكل، وإنما مسألة مضمون فني».

إن بيان «التفوقية»، الذي عرضه ماليفيتش (Malevitch) في العام 1915، يكشف، هو بدوره، عن بُعد فلسفي أكيد: يعني تأكيد تفوقية الحساسية الخالصة في الصور الهندسية المجرّدة من أي تعبير كان، إعادة النظر، بشكل جذري ومفارق، في التمثيل الكلاسيكي، التشبيهي للغرض، بوصفه مؤدّياً إلى تحصيل معرفة. هذه الفلسفة ـ وهي عند ماليفيتش، «صفر الأشكال» (Zéro des formes) و«صفر الإبداع» (Zéro de la création) ـ لها قيمة الماورائيات واللاهوت، على الأقل حين تعتبرها روسيا كما الثورة الأمل ببناء عالم جديد.

يبدو أندريه بروتون، في بياني السوريالية (1921 و1929)، واضحاً كفاية في إظهار المفاعيل الفلسفية للحركة، فلا يتم اختصارها، ببساطة، في تيار أدبي وفني. و«الثورة السوريالية»، التي اجتمعت تحديداً حول بيار نافيل (Pierre Naville)، وبنيامين بيريه (Benjamin Péret)، ولويس أراغون (Louis Aragon)، وفيليب سوبو (Philippe Soupault)، تعلن عن برنامج فلسفة التغيير: تغيير الحياة، ولاحقاً، تغيير السياسة، بالقدر الذي تتمكّن فيه السوريالية من أن تكون في خدمة الثورة (الشيوعية). كان المطلوب، بكفالة نوفاليس (Novalis) ولوترِيامون (Lautréamont) ورامبو، وبمساعدة نيتشه وفرويد، حسب عبارات بروتون نفسها، الانتهاء مما حمله معه العقل الثقافي والمنطق الوضعي من «أذى، وكراهية وكفاية بليدة».

في العام 1911، تعرض مجموعة «الفارس الأزرق» أربع لوحات تعبيرية لأرنولد شونبرغ، المصور والمؤلف الموسيقي، وينشر هذا الأخير، في السنة نفسها، **مبحث في التناغم** (*Traité d'harmonie*)، إلا أن هذا الكتاب، في التقنية الموسيقية، الداعي إلى توسعة السلم الصوتي، بما يوافق الاثنتي عشرة درجة في السلم اللوني، يندرج في شواغل تتعدّى نطاق مشاكل التأليف الموسيقي. يعرف شونبرغ بأنه يقطع مع أربعة قرون من التقاليد الموسيقية، وأن هذه القطيعة تحدث انقلاباً ثقافياً له مدى كبير: «إن عصرنا يكثر من طرح الأسئلة. وما كان الجواب الذي حصّله؟ أيتعيّن في رغد العيش؟ إن هذا يجتاح ميدان الأفكار، ويجعله أكثر راحة من أجل صالحنا».

في هذا الوقت، ما كان شونبرغ يدرك بعد أي مخاطر تتهدد «رغد العيش» هذا.

تمهيدات لمنعطفات القرن العشرين

إن فناني الطلائع الأولى، وفترة ما بين الحربين، هم في الواقع، كما أسلفنا القول، المنظِّرين الأوائل لأعمالهم الخاصة. ممارسون وتقنيون عباقرة ـ مثلما كان يقال في القرن الماضي (التاسع عشر) ـ يكتشفون الإمكانات المتعددة التي يعرضها عصرهم، والموصولة باستعمال المواد والوسائل الجديدة، وباختيار الأشكال غير المسبوقة. وهم فلاسفة أيضاً، يتساءلون عن المفاعيل الاجتماعية، والسياسية، بل الماورائية، للفن الحديث.

بعد انقضاء موجة النظريات المنتهية بـ «ية»، منذ عشرينيات القرن (العشرين)، ما عادت تقوى الفلسفة المسمّاة أكاديمية ـ التي ورثت، في قسم كبير منها، فلسفتَي كَنْت وهيغل، بشكل لائق، على اعتبار الفن والفلسفة كملحقَين بسيطين لنسق بات مكتملاً، ولا على

تنحيتهما، في وقت متأخر، وإسقاطهما إلى مرتبة العقيدة، بما يجعلهما وراء نظرية المعرفة، والمنطق والأخلاق. وهناك أحداث كثيرة تثبت الطابع الأساس للإبداع الفني: تفاقم القطائع، البحث الجنوني عن التجديد، الجذرية الخالصة، النظرية على الأقل، في النظر إلى الماضي، التطرف الأقصى في المواقف المضادة للفن، شدة ردّات فعل الجمهور، والمؤسسات والسلطة السياسية، من الاستفزازات المتكررة. يتحوّل الفن، بالإجمال، إلى مسألة عظمى، والجمالية إلى مسألة مركزية في الشواغل النظرية، بعد أن كانت في ما مضى ميداناً جانبيا.

تشهد بداية القرن العشرين، في الفلسفة، عدّة منعطفات دالّة: الماركسية، الظاهراتية، الوجودية، واللسانية، توجّه التفكير، وتبني مدارسها، وتخضع الفترة المعاصرة أيضاً، بدرجات مختلفة، لتأثير هذه التيارات الكبيرة في الفكر.

إلا أن إحدى أهم الانعطافات هي، من دون شك، الانعطافة الجمالية للفلسفة، بمعنى أن مختلف أشكال التفكير هذه تلتقي، في هذه اللحظة أو تلك من تطورها، بمسألة الفن، وبمشكلة الثقافة عموماً، وتحديداً بمشكلة غائيتها ودورها في المجتمع المعاصر.

تشكّل فلسفة نيتشه، والمكانة المميزة التي يخصّ بها الفن والجمالية، على وجه التحديد، الانطلاقة الحاسمة لهذه الانعطافة: الفن وهم وعزاء، بالطبع، غير أنه أيضاً، حسب نيتشه، النشاط الماورائي والفلسفي بامتياز. ويمكننا القول، لو طلبنا رسماً اختصارياً حتى حدود التبسيط، بأن النظر إلى العالم يتعيَّن، من الآن وصاعداً، وفق وجهة نظر الفن.

غير أن الفن تغيّر، وما عاد يفكر أبداً، كما في الماضي، في

الصورة المتناغمة عن عالم متسام وموضوع تحت تصعيد جمال مثالي. هكذا بات الفن دنيوياً في عالم خاضع لعقلانية متزايدة من جميع الأنشطة الإنسانية، ومتصلّب بفعل الانقسامات الايديولوجية النزاعية، ومهتز من جرّاء الثورات ذات الطابع الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي. إن الالتزام الحزبي للطلائع، سواء بالفوضوية الغامضة في المستقبلية الإيطالية، أو بانضمام السورياليين إلى الشيوعية، ما عاد يسمح أبداً باعتبار الحداثة الفنية ظاهرة محايدة تاريخياً وإيديولوجياً.

تتعرض هذه الحداثة، مع ذلك، لتفاسير متناقضة: أهي التعبير السلبي عن «انحطاط الغرب»، أم أنها التعبير الإيجابي عن عالم قيد التطور، والذي تشكل فيه الطلائع تباشيره؟

السؤال بالغ الأهمية، وهو يأسر جمالية النصف الأول من القرن العشرين في جدالات حيوية للغاية حتى غداة الحرب العالمية الثانية. من جهة، يتركز في الفن الحديث ما أسماه الفيلسوف الألماني ماكس فيبر (Max Weber) بأنه «خيبة أمل العالم»، خافياً الأمل، الطوباوي في الغالب، بأن الإبداع الفني قادر على الإسهام في إقامة غد، إن لم يكن ساحراً فهو أفضل على الأقل. من جهة أخرى، يستقطِب الفن الحديث الوعي الفردي والجماعي في تعارضات غير قابلة للحل: ينجح الفن الحديث كما الطلائع في إنجاز ضربة غير مسبوقة، وهي أن يتعرضا للحقد من قبل الفاشيات، وللمقت من قبل الستالينية، وهي أنظمة شمولية عدوة، مجمعة، مع ذلك، على إدانة فن تعتبره منحلاً أو منحطّاً.

ما خلا هذه النوبات، التي يخدم الفن فيها غايات من الدعاية الخالصة والبسيطة، فإن الخلاف بين القدماء والحديثين يشهد، في الباقي من الديمقراطيات، صيغة جديدة أكثر حدَّة من التي عرفها

القرن الثامن عشر: يتقابل، في هذا الخلاف، من الآن وصاعداً، رجعيون وتقدميون، بورجوازيون محافظون وثوريون طوباويون، على خلفية صراعات ايديولوجية، هي تعابير في حدّ ذاتها عن التراجيديات الدامية للتاريخ الحقيقي. هكذا تبدّلت الانعطافة الجمالية للفلسفة، على هذه الصورة، وبعجل، إلى انعطافة سياسية للجمالية.

يتوجب علينا انتظار بداية الستينيات لكي يخف السجال السياسي ـ الجمالي تدريجياً، وأدى تبريد النزاعات بين الشرق والغرب، وإن ظل حاملاً للخطر، إلى خفض الاشتدادات الايديولوجية. ولقد غيّر تطور وسائل إعادة الإنتاج، وإمكانات الانتشار الواسع، وانتفاع جمهور متزايد من جميع أشكال الفن الحديث والمعاصر، طريقة النظر إلى رهانات الإبداع الفني، وبشكل عميق. وإذا كانت نهاية الستينيات شهدت إعادة ظهور المثالات الطليعية، التي بدأت في عشرينيات القرن (العشرين)، فإن الرغبة في إعادة تنشيط مشروع التحرر والتغيير، الذي صاغته الحركات الجذرية في هذه الفترة، فشلت أمام صعود مجتمع الاستهلاك وحضارة التسلية. وأن تدل ذروة النمو في المجتمعات الغربية، وفي الوقت عينه، على انحطاطها، وأن تتناسب زمنياً مع نهاية العقود «الثلاثينية المجيدة»(*): فهذه لا تبدّل شيئاً في التطور غير المسبوق للصناعات الثقافية. إن إقامة أنسقة إنتاج وتوزيع بالغة القوة للأغراض الثقافية، تسرّع في إدماج جميع أشكال الفن الماضي والحالي في الدورة المعقدة، وغير المحسوبة في جزء منها، الخاصة بالترويج وبالمزايدة الاقتصادية.

هذه الانعطافة الثقافية للجمالية، على خلفية أزمة، تقود، منذ

(*) يشير هذا التركيب اللفظي «الثلاثينية المجيدة» إلى ثلاثين سنة في مطالع القرن العشرين، شهدت فيها هذه المجتمعات نموا اقتصاديا قوياً.

بدايات الثمانينيات، إلى إعادة فحص نقدي لمكتسبات الطليعة والحداثة. كما أن الظاهرات التي نصفها اليوم أيضاً، وبشكل متسرّع من دون شك، بتسميات «مابعد حداثية»، وغيرها من التعابير الدالّة بعض الشيء على تراجم الموتى، مثل: «اختفاء الطليعة»، و«موت الفن»، و«نهاية النقد»، تدعو الجمالية إلى رفع تحديات جديدة.

يتوجب على الجمالية، أكثر من أي وقت مضى، أن تظهر بطلان هذه الجردة، وأن تلعب دورها: المساعدة في تفسير الأعمال الجديدة، وفي تبديد المناطق المعتمة وغير المفهومة التي تظلم العلاقات بين الجمهور والفن الحالي، وفي مرافقة المغامرة غير المحسوبة، غير المسبوقة دوماً والمباغتة للإبداع الفني.

إلا أنه يتوجب علينا، قبل أن نتساءل عن حاضر الجمالية، وعن مستقبلها، العودة بالتفصيل إلى انعطافات القرن العشرين، التي جرى ذكرها سابقاً. والمناقشات، سواء كانت متخطاة أم لا ـ ونحن لا نعتقد بذلك أبداً ـ التي أدّت إليها المواجهة بين الفن الحديث وفلسفة الفن، تركت، في واقع الأمر، آثاراً عميقة في طريقة استبيان العلاقات التي يقيمها إنسان المجتمعات مابعد الصناعية مع أشكال التعبير المختلفة عن الحساسية وعن التخيّل.

الباب الرابع

انعطافات القرن العشرين

I
انعطاف الجمالية السياسي

إن الفلسفات الكبرى، التي تتشكل في العقد الثالث (من القرن العشرين)، والتي تؤثر، حتى اليوم، في الحياة الثقافية، تترجم بصورة موفقة المناخ الثقافي، المتولّد من ولادة الفن الحديث، ومن تفجّر الحركات الطليعية. إن أفكار المفكرين، مثل جورج لوكاش (Georges Lukacs)، ومارتن هايدغر (Martin Heidegger)، وإرنست بلوخ (Ernst Bloch)، ووالتر بنيامين، وهربرت ماركيوز وتيودور أدورنو، تتطور في سياق تاريخي صادم غداة الحرب العالمية الأولى: ثورة سوفياتية، إقامة حزب ماركسي - لينيني، صعود الفاشية في أوروبا، ثورات عمالية وحركات اجتماعية ناتجة عن مشاكل اقتصادية وعن زيادة البطالة. . . إلخ.

سلك هؤلاء المفكّرون وجهات مختلفة، متضادة عند بعضهم في صورة قاطعة، إلا أنهم نهلوا من الينابيع الفلسفية نفسها، من ينابيع المثالية والرومنسية الألمانيتين تحديداً: كَنْت، هيغل، فيخته، شوبنهاور. كلهم قرأوا ماركس، ونيتشه، وفرويد، وهوسرل (Husserl)، كلهم تأثروا بموضوعات التراجع، والانحطاط، والأزمات التي تطاول العلوم كما المعرفة، والقيم التقليدية

كما القناعات القديمة، والفنون كما الثقافة.

فالحماسة والتفاؤل، بعد أن نعمت بهما البورجوازية قبل الكارثة، أخليا مكانيهما لقلق الحاضر، وليأس المستقبل. عديدون هم الفلاسفة الذين انتهوا إلى حاصل سلبي إثر الجردة التي قوّموا بها الحضارة الغربية، وهم لا يترددون في تعيين بداية الانحطاط مع بداية هذه الحضارة نفسها، غداة العصر الذهبي الشهير، الذي عرفته اليونان في القرن الخامس قبل المسيح، وهو ما يقول به لوكاش وهايدغر وبنيامين وماركيوز وأدورنو، الذين يجرّمون انحرافاً أصاب العقل منذ «عصر الأنوار»، لكنهم يتبيّنون علامات «المرض» الأولى، والخاصة به، في عقلانية هوميروس.

قاد هذا التشخيص المرير والمخيب للآمال، لحالة العالم، إلى نتيجتين على الأقل: دفع هذا التشخيص، من جهة، بعض المفكرين إلى اعتناق إيديولوجيات تجدد الأمل المتراجع لدى الإنسان، وتعد بمستقبل أفضل للجماعة: يرى هايدغر في «الرفعة» الداخلية للحركة القومية ـ الاشتراكية سبيل خلاص للشعب الألماني، فيما تحدّد فلسفة التاريخ الماركسية وحدها، عند لوكاش، مصيراً ممكناً للإنسانية، ويتوقع إرنست بلوخ من الشيوعية أن تقوى على تحقيق الآمال الطوباوية المتضمنة في الفن، أما بنيامين وماركيوز وأدورنو، المتأثرون بالتصور الماركسي للتاريخ، ولكن المعادون بعنف للماركسية المتحجرة ولتحققاتها التاريخية والسياسية، فيتطلعون، من دون أملٍ كبير، إلى انقلاب بنى المجتمع الرأسمالي، القابل لإنهاء استلاب أشكال الحياة المعاصرة.

إن التشخيص عينه لانحطاط الحضارة يسمح، من جهة أخرى، بإجراء تقويمات مختلفة لمعنى الفن الحديث، ولدور الطلائع. سبق أن أشرنا إلى حدّة الاستقطابات في المواقف، التي ميزت الانعطافة

السياسية للجمالية: إما أن نعتبر الفن الحديث، وتخلّع الأشكال التقليدية، مثل انعكاس لانحطاط المجتمع الغربي، وإما أن نرى فيها نمطاً مميّزاً في التعبير قام الفنانون بموجبه باتخاذ موقف نقدي من الواقع، وبالتنديد تحديداً بما آل إليه العالم، وعلى أمل تغييره.

ها هو، في خطوطه الكبرى، رهان مناقشة جمالية متكرّرة، تمتدّ بشكل مفارق حتى عتبة الثمانينيات، بيبما كان تطوّر الفن المعاصر، غير العابئ من الآن وصاعداً بمشكلة الشكل والمضمون، والمتمتع باستقلالية تامة، قد أَبطل حجج أطراف النقاش الأساسيين في الثلاثينيات.

إلا أن الطابع المغالي للمواقف المتّخذة في هذه الفترة، بين رافضي الفن الحديث، مثل لوكاش وهايدغر تحديداً، والمدافعين الراسخين، بل المستبسلين عنه، مثل بنيامين وماركيوز وأدورنو خصوصاً، يسمح بالإضاءة على بعض أشكال سوء الفهم، أو الرفض، التي تضرب الفن الحالي. تبدّل السياق، بالطبع، إلا أنه، ظاهرياً على الأقل، أقل سياسية وأقل ايديولوجية. غير أن كل واحد منا يقوى على التحقق من اهتزاز النظرية الجمالية في مقابل التطوّر غير المسبوق لثقافة كونية: إعادة النظر في الحداثة، والتشدّد في العودة إلى القيم الكلاسيكية، والتنديد بكل ما يصدر عن «أي شيء كان»، كما أن تفكّكَ معايير الحكم يضلل سبيلَ النقد الفني، كما الجمهور.

إذا كان من الواضح أن الجدالات النظرية القديمة لا توفّر أجوبة جاهزة عن هذه المشاكل، فإنها تساعد في فهم تكوينها، وفي إدراك أفضل للأسباب التي تجعل من طرحها، في أيامنا هذه، مسألة بالغة الحدّة.

جورج لوكاش ومسألة الواقعية

لانزال نتذكر ما قاله هيغل، وهو إن جودة النموذج الإعجازي في الفن الإغريقي تعود إلى التناسب التام بين شكل الأعمال

ومضمونها. ويمثّل هذا الفن، سواء في النُّصب أو في التراجيديا العريقة، الإنجازَ التاريخي للمثال الكلاسيكي، أي إنه يمثّل، بكلام آخر، التمام بامتياز، عند هيغل.

سبق أن ذكرنا بالموقف الهيغلي للغاية عند ماركس: إنه يستعيد لصالحه فكرة الفن الإغريقي مثل نموذج إعجازي، ويبدي دهشته من أن الأشكال الفنية، التي ظهرت في محطة تطور اجتماعي سابق على الكلاسيكية، يمكن لها أن تكون مصدر متعة وتمتع جماليّين. هذه المسألة لم يتوصّل ماركس إلى حلّها، وبقيت معلّقة مثل لغز، له أن يشكل أبداً نوعاً من سر الفن.

تكفل جورج لوكاش (1885 ـ 1971)، بهذه المشكلة، وهو الذي أطلقت عليه، منذ كتاباته الأولى، تسمية «ماركس الجمالية»: كيف يمكن إجراء مصالحة بين القيمة الأبدية للفن وبين طابعها التاريخي؟ كيف يمكن لقواعد جمالية، متولّدة في مكان بعينه، وفي فترة محددة، أي منقضية في مجرى التاريخ، أن تتوقف عن أن تكون تاريخية، وتستمر عبر القرون، بل عبر آلاف السنوات، كما لو أنها قيم أبدية؟

يرسم لوكاش معالم جواب أولي في كتابه **الروح والأشكال** (*L'Ame et les formes*) (1910). ويتناول الموضوع المركزي، في هذا المبحث، العلاقة بين الروح الإنسانية والمطلق، وبين إمكان أن يطلق الإنسان معنى أساسياً، أصلياً، على حياته. غير أن الحياة الحالية، المستلبة، الكاشفة لأوهامها، الفاقدة لأي مثال، ليست بحياة أصيلة. لم يعد ممكناً أن نعطيها شكلاً، سواء في الواقع، في التجربة المعاشة، أو في الأدب، في الفن عموماً. أليس الفنان هو من يبلور، ومن يضع شكلاً للمعطيات الخام المستقاة من الحياة الأمبيريقية، من أجل الإيحاء بحياة، وهمية طبعاً، لكنها أكثر أهمية من الحياة الحاصلة؟

ألا يطلب الفن، والأدب، مثل الملحمة والتراجيديا، إجراء

مصالحة، في ثنايا الشكل الدرامي، بين الحياة الملموسة، الأمبيريقية، الحساسة ـ أي بين حياة ما ـ وبين الماهيات والقيم النهائية والمطلق ـ أي بين الحياة بنفسها؟ ولكن أي شكل، في وجود مجرّد من أي تعال، من الآن وصاعداً، ومفتقر إلى الله والآلهة، وغير ذاكر للأزمنة السعيدة في اليونان العريقة، قابل ـ على ما يتساءل لوكاش ـ لاستقبال، وللتعبير عن الفصل المأسوي بين الحياة الملموسة والتشوّف إلى المطلق؟ ألا يكون هذا الشكل هو المقال، الشكل الوسيط بين الأدب والفلسفة، الذي لا ينتسب إلى الشعر، الشديد الصلة بالحساسية، ولا إلى البحث، البارد للغاية، المجرّد والشديد التعلّق بالمفاهيم؟

في الواقع، بالنسبة إلى لوكاش، إذا أَجلنا النظر في كبار كتّاب المقال، في الماضي، مثل مونتاين (Montaigne)، وباسكال (Pascal) وكيركغارد (Kierkegaard)، نجد أن الشكل الأدبي للمقال، المستقل، الجزئي والذي يتوزع في شذرات، ظهر ملائماً للغاية في التعبير عن الرؤية المأسوية لهذه العقول الكبيرة، المنعزلة والأصيلة، والقلقة من الحياة، ومن واقع هذا العالم. لا يحل المقال شيئاً، بطبيعة الحال، ولا يوفّر وجهة نظر إجمالي في معنى الوجود؛ هو يتحقّق وحسب، لكنه يشهد، بصورة غير مباشرة، لنوستالجيا آسرة للكليّة الضائعة. بعد انحطاط الملحمة الهوميرية، يبقى المقال الشكل الذي يستجمع بشكل صحيح تراجيديا الطلاق بين حياة بعينها وبين الحياة، بين الأساسي وغير الأساسي، بين الأصيل وغير الأصيل، بل يمكن أن نذهب في القول إلى الحديث عن مأسوية الفصل بين عالم المثل ونسخته الباهتة في الواقع، وإلى تذكر القطيعة الأفلاطونية بين القابل للإدراك وبين المحسوس، بخاصة أن لوكاش نفسه يعتبر أفلاطون مثل أحد كتبة المقال الأوائل والمعروفين.

يمسك لوكاش، بهذه الطريقة، بعنصر جواب عن تساؤل ماركس: الفن المستديم، من دون اعتبار للتاريخ، هو الذي يضع شكلاً، في أي زمان ـ بعد أن نكون قد نسينا بهجة نموذج اليونان الأصيل ـ للتراجيديا الأساسية في الوجود الإنساني. هذا الشكل ليس قاعدة أبدية، بل أساسية: إنها تترجم الدراما الدائمة والعابرة للزمن عند الفرد، الذي وعى بأن حياته «فوضى خافتة»، وأن «لا شيء فيها يكتمل تماماً»، وأن «لا شيء فيها يمضي حتى نهايته».

هل هو الشعور المبكر بكارثة قريبة ما يدفع لوكاش إلى التعبير، منذ العام 1911، عن التشاؤمية، وعن وعي شديد بالموت، ما كان يبدو مثل رد الصدى على الاستفزازات الطليعية الأولى: «الحياة الحقة هي دوماً غير حقيقية، دوماً مستحيلة بالنسبة إلى الحياة الأمبيريقية. شيء ما يتألّق، ويرتعش، ويشع أبعد من سبله المعروفة، شيء يزعج ويغري، شيء خطير ومفاجئ، قد يكون الصدفة، اللحظة الكبيرة، الأعجوبة. غنى وتعطل: هذا ما لا يمكن أن يدوم، وأن نتحمّله، وأن نعيش فوق هذه الارتفاعات ـ فوق ارتفاعات الحياة الخاصة، والإمكانات النهائية والمحدَّدة. لنا أن نقع من جديد في الخمول، ولنا أن ننكر الحياة من أجل أن نعيشها»[1]؟

لم تعد الكارثة، بين العام 1914 والعام 1915، احتمالاً ممكناً، وأنهى لوكاش في ذروة الحرب كتابة مؤلفه الكبير، **نظرية الرواية** (*La Théorie du roman*). وتؤلف أسطورة اليونان الأصلية الخلفية التي أجرى فيها لوكاش التطور التاريخي والفلسفي للأشكال الملحمية

---

(1) Georges Lukács, *L'Ame et les formes*, trad. de l'allemand par G. Haarscher, notes introductives et postface de G. Haarscher (Paris: Gallimard, 1974), p. 247.

الكبيرة. هذه اليونان هي يونان الملحمة والأزمنة السعيدة، التي كان في مقدروها «أن تقرأ في السماء ذات النجوم خريطة الطرق المفتوحة لها، والتي لها أن تسلكها».

غير أن هذه اليونان هي أيضاً يونان الأفلاطونية، ويونان الفكر «الأكثر نقضاً، وبشكل عميق، للفكر الإغريقي»، أي يونان فترة بدايات الفلسفة. غير أن الفلسفة هي دائماً «علامة الصدع الأساسي بين الداخل والخارج، والدالّ على اختلاف أساسي بين الأنا والعالم، وعلى عدم تناسب بين الروح والعمل»[2].

إن الفترة الحاضرة، عند لوكاش، هي أكثر من أي وقت مضى فترة الفلسفة، أي فترة نسيان الأصول، والماهية، وهي أيضاً زمن النوستالجيا، حيث إن «سماء كَنْت ذات النجوم لا تشع أبداً إلا في الليل المعتم الخاص بالمعرفة الخالصة»، حيث تتوقف السماء عن أن «تنير سبيل أي إنسان»، وأن «تكون إنساناً، في العالم الجديد، هو أن تكون وحيداً»، على ما يدقق لوكاش[3]. تكمن المسألة في معرفة أي نمط من الأدب، أي فن، أي شكل جمالي، تناسب من الآن وصاعداً هذه الحضارة الغربية المتمزقة، إن افترضنا أنه في إمكانها بعد أن تطلق معنى على مصيرها.

في **الروح والأشكال**، يميّز لوكاش المقال عن غيره، غير أن شكل المقال محدود، ولا يعدو كونه تعبيرَ الرفض لدى عقول منعزلة ومتشوّفة عبثاً إلى الماهية. إلا أن الفترة الحديثة تشترط تعبيرات أدبية قادرة على مقابلة اعتيادات إنسانية متماسكة، وقابلة للتعبير عن الكلية

(2) Georges Lukács, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairvoye (Paris: Editions de Minuit, 1979), p. 20.

(3) المصدر نفسه، ص 28.

«الفسيحة» التي للحياة. تلعب الملحمة الهوميرية، عند الإغريق، هذا الدور تماماً، إنها تخبر عن هذه الكلية، بقوة وطبيعية، وتعيد لنا الصورة الرائعة لتناغم بين الإنسان والطبيعة، بين المخلوقات والآلهة، بين الحياة هنا وتعالي الماوراء.

غير أن شيئاً من هذا لم يعد ممكناً. يستخلص لوكاش أمثولات هيغل وماركس: الملحمة ـ مثل التراجيديا ذات النمط الكلاسيكي ـ شكل أدبي خاص بطفولة وشبيبة الإنسانية، بفترة ماضية، إذاً. وما يناسب، اليوم، شكل ملحمي كبير آخر، أي الرواية، «الشكل الأدبي للنضج الذكوري». لماذا الرواية؟ ذلك أنها تستند إلى عمل أحد الأبطال، مثل مجنون أو مجرم قادر على تجسيد، بل على التكفّل بجميع السمات الأكثر تناقضا، أي بتعبير آخر بكلية الحياة نفسها. وفي ذلك تكون الرواية على خلاف كبير مع المقال، الذي يثبت استحالة بلوغ المصالحة والكلية. هكذا، يحدد لوكاش البطل الروائي بوصفه «إشكالياً»، وهو في غالب الأحيان انعكاس الروائي نفسه في روايته، وأسير العالم الاجتماعي والثقافي ـ وهو عالم اتفاقي ومُتشيّئ ـ غير أنه في طلب دائم ويائس للمطلق وللقيم الأصيلة.

وضع لوكاش كتابه **نظرية الرواية** لكي يكون بمثابة مقدمة لدراسة أكبر عن دوستويفسكي (Dostoïevski)، إلا أن كتابه هذا شرع في رسم انعطافة حاسمة في المسار الثقافي والفلسفي للوكاش. والبحث عن أشكال أدبية قادرة على رسم انحطاط العالم الغربي المعاصر، وتحديداً المجتمع البورجوازي، يعني أن الفيلسوف تخلّى عن الإحالة على نموذج اليونان العريقة، البعيدة جداً عن الحقائق الحاضرة، كما لو أنه حصل، بنوع ما، استنفادُ النوستالجيا إلى عالم انقضى من دون أمل بالرجوع. غير أن الانغماس في التاريخ وفي المجتمع المعاصر، عبر شكل روائي، وعن طريق بطل يواجه

أوضاعاً تتخطّاه، يعني أن الفرد لم يعد السيد الوحيد لمصيره: إنه مصير يتعلق من الآن وصاعداً بمصير الجماعة التي يتعلق بها، وبتاريخ يتوجب تغيير مجراه تحديدا.

نظرية الرواية لا تذهب أبعد في هذا المنظور. يكتفي الكتاب بالإشارة إلى ذلك، مستنداً إلى تولستوي (Tolstoï) ودوستويفسكي (Dostoïevski). يطرح لوكاش وحسب سؤالا عن معرفة ما إذا كانت الرواية هي الشكل الأنسب لعهد «الشعور بالذنب التام». هل هذا الشكل هو الأكثر تمثيلاً لعالم متمزق، يحوّل كل الأشياء الإنسانية، بما فيها الإنسان، إلى أغراض بسيطة موظفة في مصالح سياسية واقتصادية؟

ألنا أن نستشعر، منذ الآن، كما عند تولستوي، بروز «فترة جديدة من التاريخ العالمي»؟ هذا العهد الجديد لا يظهر، عند كاتب **آنا كارينينا** (*Anna Karénine*)، إلا في شكل متقطع، في رسم تخطيطي بسيط، مجرّد ونوستالجيّ. ويبدو منظور التغيير أشد وضوحا عند كاتب **الجريمة والعقاب** (*Crime et châtiment*)، إذ جرى رسم الحدود الخارجية للعالم بطريقة موضوعية. لنقرأ هذا المقطع الجميل الذي ينهي كتاب **نظرية الرواية**: «ينتسب (دوستويفسكي) إلى العالم الجديد، ووحده التحليل الشكلي لأعماله قادر على إظهار ما إذا كان، منذ اليوم، هو هوميروس أم دانتي هذا العالم (...) وما إذا كان بداية ما أم هو، منذ الآن، اكتماله. عندها فقط يكون للتفسير التاريخي ـ الفلسفي مهمّة قول ما إذا كنا فعلاً على أهبة مغادرة حالة الشعور بالإثم التام، أم أن أنواعاً بسيطة من الرجاء تنبئ ببداية عهد جديد ـ وهي علامات مستقبل ضعيف للغاية، حيث إن القوة العقيمة لما يمعن في البقاء يمكن لها دائماً أن تعطله كما لو أنها تلعب به»[4].

(4) المصدر نفسه، ص 155.

ينتسب لوكاش، في العام 1918، إلى الحزب الشيوعي الهنغاري، المؤسس حديثاً، قبل عامين على ظهور **نظرية الرواية**. أبدى لوكاش في **الروح والأشكال** حماسة لحركة كيركغارد، إذ قطع خطوبته مع ريجين أولسن (Régine Olsen)، مفضّلاً الإيحاء بحياة العازب الفاتن، المتعطش للملذات الشهوانية، على العيش بشكل غير أصيل في الخديعة والأوهام. حركة وجودية، حاسمة، أعطى الفيلسوف بموجبها معنى نهائياً لحياته، حيث إنه أنشأها على أمل بلوغ المطلق. كان لوكاش يشك في المشروع الكيركغاردي عن اللاأصالة: إن قراراً عنيفاً، وخياراً قاطعاً للغاية، لا يقويان على تبديد أي لبس.

إن قرار لوكاش بالانتساب إلى الماركسية، والذي تجسد بنشره في العام 1923 لكتابه **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*)، هو من دون شك حركة أصيلة، ومع ذلك فهي تضع نتاج الفيلسوف اللاحق تحت دائرة اللبس، الذي لن ينجح، هو نفسه، في تبديده أبداً. ليس مطلوبنا عرض، أو التعليق، ولو إجمالياً، على الطروحات السياسية والفلسفية في هذا الكتاب، وهو الذي حكمت عليه الماركسية القويمة بأنه شديد المثالية. ولقد دفع **التاريخ والوعي الطبقي** بلوكاش إلى النقد الذاتي من دون أن يتجنب الوقوع في فخ الغموض، الذي أدّى إلى التعامل معه، بوصفه منحرفاً في الشرق، وستالينياً متحجراً في الغرب.

ما يعنينا، هنا، في المقام الأول، هو الفكرة التالية، وهي أن **التاريخ والوعي الطبقي** يتناسب مع بروز انعطافة سياسية بارزة للعيان في فكر لوكاش الجمالي. ويستند الأمل بعودة إلى الحياة الأصيلة، من الآن وصاعداً، إلى الثورة، إلى البروليتاريا، إلى التاريخ، فاتحاً الأفق لمصالحة بين الإنسان والعالم، بين الأفراد والمجتمع. ولعله من غير

المبالغة أبداً القول بأن الثورة البروليتارية تكمل منذ الآن، عند لوكاش، ما طلبته اشتراطات المثال الهيغلي، وأن المجتمع يلعب دور المبدأ المتعالي، الذي تم التحقق المأسوي من غيابه في **الروح والأشكال**، وفي **نظرية الرواية**. عندها، تتفتح طريق وحيدة للفن: ليست طريق الطلائع الغربية التي تلتذ بالتعبير عن سقوط الرأسمالية، والتي تصور بطريقة مفجعة قلق الفرد، وليست طريق الرومنسية الثورية التي تكتفي، بسذاجة، بالرسم المطهر للأبطال البروليتاريين، وليس طريق الواقعية الاشتراكية، المجندة في خدمة سياسة الحزب، وهي الواقعية المبتذلة التي دعا إليها ستالين وجدانوف[*] (Jdanov) ابتداء من العام 1934، وإنما طريق واقعية يمكن فهمها في سياق الواقعية النقدية الكبيرة في القرن التاسع عشر. للفن مهمة وضع صورة الواقع في شكل، مثلما ينعكس هذا الواقع في وعي البشر. وحين يتمثل هؤلاء البشر واقعاً محولاً بفعل الثورة، يتوجب على الفن أن يعمل من أجل إنتاج عاكس للحقيقي بشكل أمين.

نظرية الانعكاس هذه، عند لوكاش، لا تعني أبداً أنه يتوجب نسخ الواقع بدقة من أجل الوصول إلى تمثيل صوري ساذج وإجمالي، حسب التصورات الضيّقة للعقيدة الرسمية للحزب. إن الواقع المنعكس ليس نسخة صورة فوتوغرافية، إنه واقع حوَّلته عقول الرجال وغذته مخيّلتهم. يبني الفنان الواقعي الواقع بأصالة، انطلاقاً من تفصيل، من عنصر نموذجي، خصوصي، من أجل بلوغ الأساسي، والكلية. إذا كان زولا (Zola)، خلافاً لوالتر سكوت أو بلزاك (Balzac) أو توماس مان (Thomas Mann)، لا يفوز برضا

(*) أندريه ألكسندروفيتش جدانوف (1896-1948): سياسي سوفياتي عمل إلى جانب ستالين وكانت له دعاوى متشدِّدة في خدمة الأدب للحزب وللشيوعية.

لوكاش، فذلك لأن نزعته القائمة على طبيعية التفاصيل، وعلى الأحداث القذرة أحياناً في الحياة اليومية، تنتسب أكثر إلى التحقيق الاجتماعي، هذه «التفاصيل» تبقى مجرّدة، وليست مندرجة في كلية عمل متماسك.

تبقى، إذاً، المسألة الشائكة، مسألة الشكلانية، وهو لفظ تبخيسي جمع لوكاش تحته مجموع التجريبات الشكلية للفن الحديث وللطلائع، الانطباعية، الداداثية والسوريالية.

إنه لمن الواضح أن الميزة التي يخص لوكاش بها المثال الهيغلي، والمضمون الذي يحدده المثال الثوري، لا تدفعه أبداً إلى الدفاع عن فن معتبر مثل انعكاس للانحطاط ولتفكك العالم المعاصر. منذ العام 1934، يثبت لوكاش قائمة للشكلانيين المنحطين، ويضعها بهدي من واقعية بلزاك، التي نظر إليها مثل تعبير أول الفحول في الواقعية النقدية. إنه يردّد مطاعنه، بعد عشرين سنة، في كتابه **التعبير الحاضر للواقعية النقدية** (*La Signification présente du réalisme critique*)، قبل شهر واحد على تدخّل القوات السوفياتية في بودابست[5]. وإذا كان ينتقد دغمائية ستالين، فإنه يجدد إدانته للطليعة، رمز انحطاط البورجوازية الرأسمالية، ويوالي الدفاع عن المثال الماركسي ـ اللينيني.

إن وصف نيويورك التشاؤمي والمتفجر، في إنتاج الكاتب

---

(5) في العام 1956، شارك لوكاش، وكان حينها وزيراً للثقافة، في الثورة الهنغارية. جرى اعتقاله ونفيه لعدة شهور إلى رومانيا، ثم أعاد جانوس كادار (Janos Kadar) الاعتبار له في العام 1957. في الستينيات، أصبح لوكاش المعلم الفكري لمدرسة بودابست، التي أسهمت أعمالها بصورة كبيرة في تقويض الأيديولوجية الستالينية، كما كان ممثلوها يناضلون بنشاط من أجل تحرير هنغاريا، ويفتحون بهذه الطريقة السبيل إلى اشتراكية ديمقراطية.

الأميركي جون دوس باسوس (John Dos Pasos)، كاتب **ترحيل مانهاتن** (*Manhatan Transfer*)، لا يستجيب تماماً للمعايير «الواقعية»، ولا «مجاز الفوضى» في العالم العبثي، الكابوسي والشبحي في قصص كافكا، ولا غياب المنظور التاريخي في روايات روبير موزيل (Robert Musil)، أو «التخطيطية» (Schématisme) المجرّدة في مسرحيات صموئيل بيكيت (Samuel Beckett). أما تقنية جيمس جويس (James Joyce)، التي استعملها في كلام المتكلم لنفسه، في روايته **عوليس** (*Ulysse*)، فإنه يحكم عليها بأنها تنتسب إلى زخرفة جمالية واصطناعية، وهو يضع مقابل هذه التقنية «التأليف الملحمي الأكيد في أصالته» في روايات توماس مان. كما يعيد صياغة مطاعنه ضد التعبيرية، وضد شكلانية مسرحيات برتولت برخت (Bertolt Brecht).

هذه المواقف المحافظة نجدها في التصوير: تتوقف عند الانطباعيين وسيزان، وترفض ماتيس (Matisse) وبيكاسو، في الموسيقى: ترفض تعبيرية أرنولد شونبرغ، وعموماً، نظام الاثني عشر صوتاً عند مدرسة فيينا.

أما الكشف عن عمليات التطهير الستاليني، وقراءة سولجنتسين، ونزع الستالينية، فلن تغيّر أبداً من قناعاته الماركسية. يبقى لوكاش مقتنعاً بوجود طريق اشتراكي، هو طريق ماركسية غربية، غير دوغمائية وغير متسلطة، مستندة إلى قواعد مستقاة من النزعة الإنسانية. هذه الأحداث تقوده، على الأكثر، في كتابه الكبير **خصوصية الجمالية** (*La Particularité de l'esthétique*)، (*Die Eigenart des Aesthetischen*)، المنشور في العام 1963[6]، إلى التخفيف من قسوة أحكامه السابقة على كافكا، وبرخت، ويونسكو

(6) غير المنشور بعد في فرنسا.

(Ionesco) وبارتوك (Bartók). غير أن فلسفته في الفن تبقى قائمة بثبات على مفاهيم أرسطية، مثل المحاكاة والتطهر، وهذه يعتبرها مثل المقولة الأساسية في الجمالية. عندها، لن يكون مفاجئا أن الأعمال التي تحظى على رضاه هي الأعمال التي لا تقبل العدم، ولا غياب التماسك، حتى وإن كانت تعبيراً عن فوضى العالم.

سبق أن تكلمنا أعلاه على اللبس في حركة لوكاش: في إشارة إلى انتسابه إلى الماركسية، وإلى الانعطافة السياسية لجماليته في بدايات العشرينيات، في ذروة الفترة الطليعية.

إن مفارقة غريبة تحوم، واقعا، فوق هذا الإنتاج، الذي يعتبر بين أوائل الإنتاجات في القرن العشرين التي تنبهت إلى قطائع الحداثة. والأعمال الموسومة بأعمال الشباب، مثل **الروح والأشكال**، و**جمالية هايدلبرغ** (*L'Esthétique de Heidelberg*) (1912 ـ 1914)، ونظرية الرواية، تشكل تأملات عميقة، ومؤلمة أحيانا[7] في تنافرات العالم الحالي، في مفهوم التجديد، لكي تتجاهل، في نهاية المطاف، المعنى، سواء الفني أو السياسي، للفن الحديث.

لم يقر لوكاش بالفكرة التالية، وهي أنه يمكن للتجريبات الشكلية أن تتجه في الوجهة نفسها التي تتخذها معركته، وتستهدف، هي بدورها، الكشف عن مصير الإنسان الحديث، وتعمل على نقد «التخلي» عنه، بوسائل أخرى غير «محاكاتية»، إذ بات الإنسان «ملقى ـ هنا» في عالم فقد أوهامه وإنسانيته. إلا أن هذه الحساسية المشبوبة من التنافرات والتشوهات في عالم معطوب، هي التي تؤثر،

---

(7) أهدى لوكاش كتاب **الروح والأشكال** (*L'Ame et les formes*) إلى إيرما سيدلر، حبيبته في فترة الشباب، التي انتحرت.

مع ذلك، عميقا، في العشرينيات، في الوجهة الفلسفية والجمالية لمفكرين، مثل والتر بنيامين وتيودور أدورنو.

هايدغر والعودة إلى الأصول

إن كتابات مارتن هايدغر (1889 ـ 1976)، المخصصة للفن، وللشعر خصوصاً، تقدم مثالاً آخر عن الانعطاف السياسي الذي عرفته الجمالية في النصف الأول من القرن العشرين. وتترجم كتاباته، بدورها، حدة الاستقطابات في التصرفات والمواقف السلبية من الفن الحديث، التي التقينا بها عند جورج لوكاش.

يشتمل المسار الثقافي لهذين المفكرين، بعيدا عن التعارضات السياسية والتنازعات الايديولوجية، على تشابهات كثيرة بينهما. والواحد كما الآخر، وهما وارثا الظاهراتية، يمثّلان تيارين كبيرين في الفلسفة الحديثة، المادية الديالكتيكية بالنسبة إلى لوكاش، والوجودية بالنسبة إلى هايدغر. كلا الاثنين اعتقدا والتحقا بالأيديولوجيتين الشموليّتين الكبيرتين في القرن، الستالينية والهتلرية، كلاهما انشغل بالمحافظة على وضعية فلسفية تماماً، آخذاً مسافة حذرة ـ وإن ملتبسة ـ من التحققات السياسية الملموسة لهاتين الأيديولوجيتين.

إن تصوّرهما لفلسفة التاريخ، والتشخيص الذي أجرياه على عصرهما، ينطلقان من التحليل نفسه، قبل أن يسلك فكرهما طرقاً مختلفة. لا نزال نتذكر التشاؤم العميق الذي يسوّد كتب لوكاش الأولى، **الروح والأشكال** و**نظرية الرواية**: «الإثم التام» يسود في عالم قيد الانحطاط، والإنسان يتيه في سبل ما عادت تنيرها أبداً السماء المنجمة، وبات يفتقر عالم التنافرات إلى الله وإلى كل تعال. كما انتهت الأزمنة السعيدة، وما عاد في مقدور الإنسان أن يبلغ

الأساسي، والتناغم، والكلية. وحدها الماركسية تقوى على فتح أفق عالم جديد للإنسان.

هذا الوصف المفجع للواقع الموجود، لـ «الواقع المعاش»، حسب تعبير هوسرل، نجده هو ذاته، تقريباً، عند هايدغر. ليس «العالم المعاش» سوى المحيط الذي تمكّنت منه النظرية والعلم، والذي فتّشه كما تفقده التصنيع والتقنية. ينتج مثل هذا الانحطاط عن مسار، لا يعود إلى الأزمنة البعيدة، وإنما إلى اليونان السقراطية والأفلاطونية. كما يتصل بالبروز التدريجي للحداثة، ويتسارع على طول حقبات حاسمة: ديكارتية، فكر الأنوار، العلمية والوضعية.

هذا المسار لا يعني بالطبع، عند هايدغر، حصول تطور أبداً، وإنما يعني سقوطاً بطيئاً، نهائياً، في الحداثة. ويزيد من ذلك أن هذا المسار يترافق مع التحرّر التدريجي للذات، ومع غلبة العقل، وانتصار العقلانية في سيطرتها القاهرة على الطبيعة. والفكرة التي تقول بوجود نوع من القدرية الرازحة على الفكر الغربي تذكّر من دون شك بالعدمية النيتشوية، وهي النقطة الختامية التي أدى إليها فقدان المعنى الماورائي.

إن المسألة الأنطولوجية، مسألة الكائن الذي بات مفقوداً، ومنسياً من الإنسان نفسه، تقع في صلب هذه الفلسفة الهايدغرية. وظهور الفردية، والاستقلالية التدريجية للفرد، التي بدت لنا مثل ظاهرات تاريخية مفيدة في الجمالية، اعتبرها هايدغر مثل علامات دامغة عن الانحطاط: والإنسان لم يجتث الأساطير فقط، ولم ينه اللاهوت، وإنما قطع الطريق التي كانت تقوده إلى ماهية الأشياء، بما فيها ماهيته الخاصة. والنتيجة، بكلام آخر لعنة الأزمنة الحديثة، كانت التخلي، والإنسان ملقى هنا، محكوم عليه بعيش حياة غير أصيلة، في عالم بات

غير مفهوم، سلّمه مقيّد القدمين والمعصمين، إلى العلم، وإلى المنطق، وإلى النفعية، وإلى اشتراطات عقل قسري. هذه الذات المستلبة، كما قال لوكاش، تصير، عند هايدغر، كائناً ـ هنا، منغمساً في واقع، في كينونة معادية، ناسية للكلية، أي منقطعة عن الوجود.

نفهم، عندها، قلق الإنسان، وهو أسير عالم غير أليف، مسكون دائماً بالخوف، ومشغول بالهم الذي يمثّله فقدان الوجود. غير أن هذه الوضعية مفارقة، ذلك أن القلق، والخوف والهم هي، في حد ذاتها، حجج على وجوده، وهي حجج سلبية، مؤلمة، لكنها تثبّت، بالفعل نفسه، التشوّف الدائم لدى الإنسان، للكائن ـ هنا، إلى الوجود.

ما هي حظوظ الإنسان في استعادة أصالته؟ إنها، في الواقع، محدودة للغاية. تستند إلى قدرته على متابعة التفلسف، أو بالأحرى إلى قراره بمتابعة تأمّله الماورائي. إنه خيار مخفّف، يمنعه من أن يغرق في الضجر، الذي تفرزه الكينونة دائماً، والواقع. إنه خيار مؤقّت طالما أن الموت وحده، على أي حال، هو من يستعيد الكائن ـ هنا، في مجموعه وفي أصالته.

توجد، على أي حال، إمكانية أخرى معروضة على الكائن ـ من ـ أجل ـ الموت هذا، المحكوم عليه بمصير مشؤوم ومباغت، والواعي لختامية تسبغ على وجوده معنى وأصالة (متأخرة!)، هذه الإمكانية هي التي يمنحها الكلام الشعري بـ «السكن شعرياً فوق هذه الأرض».

يورد هايدغر مراراً هذه الجملة للشاعر هولدرلين، مبدع الكلام الشعري بامتياز. إنه يمتلك، حسب هايدغر، هذه السلطة على تسمية الآلهة و«جميع الأشياء بما هي عليه»، يسمّي، بتعبير آخر، ماهيتها، ويكون الشعر، وفق هذه الحال، «تأسيساً للكائن بالكلام».

للقول الشعري هذه الفضيلة، وهي التخلّص من الواقع، من هذه الكينونة المغطاة، المخفية والمشوهة بفعل التقنية، إنه يتوصّل إلى بلوغ الحقيقة، أي إلى الوجود. وحده الشاعر، الذي تكون دعواه هي العودة، يسمح بالعودة إلى «جوار الأصل». بما أن الأصل هو، مع لفظ العودة، أحد المفاهيم الأكثر أهمية للفلسفة وللجمالية الهايدغريتين، فلنسع إلى إبانة ما يعنيانه هنا للفيلسوف.

إن النص الوحيد، الذي عرض فيه هايدغر تصوراته الجمالية، يحمل العنوان التالي: **أصل العمل الفني** (*L'Origine de l'œuvre d'art*). الدراسة مكرسة، في صورة أساسية، للإبداع الشعري، انطلاقاً من قراءة لهولدرلين. لا يعود التوقف، أمام إنتاج مؤلّف **الأناشيد** (*Hymnes*)، و**أمبيدوكل** (*Empédocle*)، و**هيبيريون** (*Hypérion*)، إلى عامل الصدفة، بالطبع. لنتذكر المناخ الثقافي عند الرومنسيين الألمان الأوائل، وهذه الرغبة المشتركة عند نوفاليس، وغوته، وشيلينغ، في النهل من ينابيع الاستلهام في اليونان العريقة! كان المقصود من ذلك ترميم الأدب والثقافة الألمانيتين، وإقامة القواعد الجديدة للفن الشعري الألماني. لهذا، لا أحد أفضل من هولدرلين لغناء اليأس أمام خرائب أثينا، هذا الفردوس المفقود، وطن أفلاطون وديوتيم، «ابنة السماء»، بطلة **المأدبة**، وحبيبة الشاعر التعيس خصوصاً.

وهولدرلين هو أيضاً الحالم بمصالحة بين اليونان و«هيسبيريا» (L'Hespéric)، التي لا تشمل إيطاليا وحدها (بالنسبة إلى الإغريق القدامى)، وإنما أيضاً موطنه الأصلي، «السواب»[*] (La Souabe)، وألمانيا، والغرب بأكمله. إن المهم، في هذه الرحلة

(*) منطقة ألمانية تقع جنوب غربي بافاريا.

الزمنية التي تقود إلى قلب اليونان، وأساطيرها، وآلهتها، وفنها، والتي تقرّبنا من الأصل، لا يتعيّن في الذهاب، بل في العودة خصوصاً. وهو ما يشدّد عليه هايدغر: «حين يفكر في السفر إلى الخارج، كما في رحلة، في صورة أساسية، فإن الفكر الأمين يفكّر في مكان الأصل، بوصفه مكاناً في صورة أساسية»[8].

العودة، إذاً، إلى الموطن الأصلي، إلى جرمانيا. وإذا كان هولدرلين قد ظهر، في نظر هايدغر، مثل البشير عن الروح الجرمانية وعن تطلعاتها، فذلك لأنه يحتفي بالعودة إلى أرض الأسلاف، إلى الأرض الألمانية، بعد هذه الرحلة إلى جوار الوجود. غير أن حدود هيسبيريا، في تفسير هايدغر، ضاقت: لم يعد المقصود الغرب المواجه للشرق، أو للجنوب، بل للأمة الألمانية وحدها، الباحثة عن مصير تاريخي. والشعراء، مثل هولدرلين، يؤسسون السّكن الأصلي، المسكن، حسب هايدغر، ولا يلبث أن يضيف: «هذا الساكن يهيّئ المكان القابل للتاريخ، حيث للإنسانية الألمانية أن تتعلم، بداية، أن تكون في مكانها، من أجل أن تقوى، حين يحين وقت ذلك، على الإقامة في لحظة توازن المصير»[9].

بهذه الطريقة يسمح الفن، والشعر في صورة أساسية، للشعب الألماني بإنجاز مصيره التاريخي. ولهذا الفن أن يكون أقرب ما يكون من الأصل، له أن يعود بالزمن إلى العهد الذي سبق «الحداثة» الأفلاطونية، إلى عهد ماقبل السقراطيين، قبل أن يبدأ تداعي الماورائيات.

جمالية المقبل هذه، التي تحلم بفن كلاسيكي متجدِّد وما قبل

---

(8) Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin [et al.] (Paris: Gallimard, 1962), p. 192.

(9) المصدر نفسه.

سقراطي، لا توفّر أي مكان للفن الحديث، المولود مع الفلسفة، والذي أفسدته التقنية، وبات، علاوة على ذلك، عالمياً، أي بكلام آخر منزوعاً من جرمانيته. إن أعمال الفن الحديثة، والإنتاجات الطليعية، إذ غادرت الأرض الألمانية، فقدت صلتها المميَّزة بـ «الشعبي» و«الوطني»، ووقّعت بذلك عقداً مشؤوماً مع التقنية والعلم العالميَّين، اللذين يضبطان، وحدهما، اليوم، الشروط غير الأليفة لإقامة الإنسان فوق الأرض.

انطلقنا في كلامنا أعلاه من التشابهات بين فكر الأصل عند هايدغر وبين أسس فلسفة الفن عند لوكاش. ذلك أن «ماركس الجمالية» نهل، هو بدوره، من ينابيع اليونان العريقة. إلا أنه يتوجب علينا الآن إنهاء كلامنا بالحديث عن الاختلافات القاهرة بشكل أكيد بين فكريهما.

إن انعطافة لوكاش الماركسية دمرت نهائياً حلم العودة إلى يونان كلاسيكية، وحلم انبعاث المثال العريق في عالم التنافر. وللإنتاج «الواقعي» أن يستجيب لمعايير الكلية والتماسك الشكلي، غير أن الشكل يحمل معه دوماً ندوب عذاب الفرد، عذابه الخصوصي، في أفق الانتصار الجماعي للقوى الثورية.

إن الأفق الجمالي عند هايدغر يبقى محكوماً بالتكرار: تكرار استثنائي من قبل بعض رجال النخبة، من شعراء وفلاسفة ورجال دولة، ممهورين بخاتم مصير خارج المألوف، وقادرين على إعادة إنتاج، لوقت محدد، ما عاش سابقاً في يونان هيراقليطس، قبل ألفين وخمسمئة سنة على عهدنا.

اعترف هايدغر، مرات عديدة في حياته، بارتباكه أمام مسألة الفن الحديث. غير أن قرّاءه معرّضون، هم بدورهم، لأن يبقوا

حائرين أمام الاحتمال المقلق الذي يُعِدّه لنا: احتمال نهضة مباغتة ليونان بدائية وأسطورية، ما وجدت أبداً في مكان آخر إلا في استيهاماته.

هكذا جرى تشويه التعارض بين لوكاش وهايدغر، بل اتخذ منحدراً مأسوياً، وهو المواجهة بين أيديولوجيتين شموليتين، أغرقتا القرن العشرين في الرعب. غير أننا نغادر، في هذا، ميدان التفكير النظري المجرّد لكي ندخل في ميدان التاريخ الفعلي. لا تتردد العقائد الفلسفية أبداً في مصادرة الأنسقة السياسية التي تخدم مصالحها على أحسن وجه. هذه كانت حال الستالينية والنازية. ولم يفلت لوكاش وهايدغر من هذه القاعدة، أياً كانت، بالمقابل، درجة التزامهما الشخصي، ومسؤوليتهما، كمثقفين منخرطين في نزاعات زمانهما.

غير أن هذا التنازع بين الفيلسوفين له أيضاً جانب مفارق، أي رفضهما المشترك للفن الحديث، وإدانتهما لحركات الطليعة. لكن هذه المفارقة متماسكة، على الرغم من ذلك، بالنظر إلى الصراعات الايديولوجية في فترتهما: ألم يتم تصنيف الفن الحديث في الفن المنحط من قبل الستالينية، وفي الفن المنحل من قبل النازية؟ هذه المفارقة تستديم بعد الحرب العالمية الثانية، في اللحظة التي نشأت فيها، منذ العام 1945، موجة جديدة طليعية، لاتزال تؤلمها ذكرى حملات التعقب والتصفية الأخيرة، التي أطلقتها الأنظمة الشمولية ضد الفنانين الحديثين.

إلا أن الأمور لم تعد، على أي حال، مواجهةً بين نوستالجيي الأزمنة العتيقة أو نوستالجيي الوجود وبين مروّجي فن المستقبل. وظهور أشكال الفن الجديدة، واللجوء إلى التقنيات المتقدمة، وتأثير الجمالية الصناعية، وتطور سوق الفن العالمي، وعمل مؤسسات الإعلام في إعادة الإنتاج وفي التوزيع، هذه كلها تدفعنا، كما سبق

أن أشرنا في الفصل السابق، إلى إعادة تعريف رهانات الفن.

إن الحديث عن رهان ثقافي، ومعالجة الطابع التربوي والبيداغوجي والاقتصادي للفن، هو، اليوم، أمر اعتيادي. ومنذ السبعينيات أقصى هذا الرهان، بعد أن صار مسيطراً في إطار دمقرطة الثقافة، الصراعات بين «الواقعيين» و«الشكلانيين» ـ على الرغم من شدتها حتى عتبة الستينيات ـ وجعل الصراعات تقيم في نطاق الرث المبتذل، وهو ما فعله الرهان في الجدالات التي لا تنتهي، التي صنعت الأيام السعيدة غداة أيار/ مايو 1967، بين الفن البورجوازي «المحافظ» وبين الراديكالية الطليعية، المثالية في الغالب.

ولكن، إذا كان هذا الرهان الثقافي هو عرض اهتمام متأخر نسبياً، فإن أهميته لا تخفى أبداً على مفكرين اتخذوا، بين الحربين، موقفاً لصالح الفن الحديث. والترويج للجدة والتجارب الشكلية الطليعية يعني، عند عدد من المثقفين والمنظرين الأوروبيين، الكفاحَ من أجل حرية الفن، ومن أجل استقلال المدار الجمالي. ويعني أيضاً الرد على المهانة التي أصابت الحداثة الفنية من قبل التطرّف السياسي كما من التقليدية البورجوازية.

يعني هذا الرهان، أخيراً، وبعيداً عن الصراعات الايديولوجية، السعي إلى تعريف العلاقات بين الفن الحديث وبين مجتمع غربي قيد التحول الكبير، اجتماعياً، واقتصادياً، وعلمياً، وتكنولوجياً، والذي يحلم أيضاً بديمقراطية في اللحظة التي تبدو فيها هذه مهددة أكثر فأكثر.

هذه الانشغالات تلتقي أيضاً مع موضوعات سبق لنا أن وقفنا عليها عند ماركس، وعند نيتشه، وعند فرويد. إنها تترجم آمال

واضطرابات عصر يتساءل عن معنى الحداثة، وعما يعبّر عنه لفظ «الحديث» نفسه. وهو الأمل عند ماركس، الذي تخيل قيام مجتمع مستقبلي، شيوعي، لا يكون فيه فنانون أبداً، بما أن الجميع قادر على الانصراف إلى الفن بكل حرية، وهو الاضطراب عند نيتشه، الذي تحول إلى عدمية إزاء انحطاط الغرب، وهو القلق عند فرويد، أمام أزمة ثقافة مستعدة لتدمير نفسها بنفسها.

إن كتابات والتر بنيامين (1892 ـ 1940)، وهربرت ماركيوز (1898 ـ 1979)، وتيودور أدورنو (1903 ـ 1969)، تحمل شهادة عن هذه المشاعر المتناقضة والغامضة، التي يوحي بها تطور المجتمع الرأسمالي، والدور الذي يخص به هذا المجتمع الفنَ الحديث. إن هؤلاء المفكرين المعاصرين للوكاش وهايدغر، وقد تربوا في مدرسة الماركسية والظاهراتية، رفضوا جذرياً الماركسية القويمة، والنموذج السوفياتي تحديداً، صارفين معارك ضد صعود الفاشية في أوروبا.

ركز هؤلاء الفلاسفة، الذين تربصوا بكل الانحرافات الشمولية، والمضغوطين بين نهايتين للعالم، تحاليلهم على تكوين الأزمات السياسية، الأخلاقية والثقافية، التي توشك أن تهدد دوماً بزعزعة أسس الديمقراطية نفسها. ويعود اهتمامنا، اليوم، بهؤلاء الفلاسفة، من دون شك، ببنيامين وأدورنو تحديداً، إلى ثاقب نظرهم البعيد في التاريخ.

والتر بنيامين والتجربة الجمالية

إن جمالية والتر بنيامين، مترجم بروست وبودلير، ما اتخذت أبداً شكل كتاب متماسك، ولا تركزت، في صورة أقل، في مبحث بعينه. ذلك أن أفكاره متفرّقة وجزئية، تصدر ابتداء من موضوعات، من دون علاقات في ما بينها، على ما يظهر. ولهذه الأفكار هيئة

المجموع الهائل من الشواهد المخصصة لتنقلاته إلى باريس، إلى العاصمة التي غيّر البارون هوسمان(*) هندستها، في نهاية القرن التاسع عشر: برلين، التصوير الفوتوغرافي، السينما، الحشيشة، هولدرلين، غوته، كافكا، الدادائية، السوريالية، فورييه، العمارة من زجاج، موسكو، الترجمة، النقد الفني... إلخ.

إن الصلة الوحيدة في هذا التنوع تكمن في رغبة الفيلسوف في الإمساك بمختلف وجوه هذه الظاهرة الغامضة التي نسميها حداثة، وهي خليط من البقايا البدائية والأحلام المستقبلية. ويشبه المسار الثقافي لوالتر بنيامين حياته، إذ هو مفاجئ، بل فوضوي، متنقّل، مترحّل بالضرورة، إلا أنه ما كان يفتقر أبداً إلى التماسك[10].

ويعترف بنيامين أنه انجذب، خلال دراساته، إلى موضوعات مؤرخ الفن ألويس ريغل[11] (Aloïs Riegl)، وإلى تصوره للإرادة الفنية: يشغف بكتاب **الروح والأشكال** للوكاش، ويتدرب على ظاهراتية هوسرل، من دون أن يتوقف عن قراءة أفلاطون وكَنْت. أما

(*) البارون جورج هوسمان (1809-1891): هو واضع الخطة العمرانية الحالية لباريس أثناء توليه مسؤوليات محافظ منطقة «السين» التي تقع فيها العاصمة الفرنسية، بين العام 1853 والعام 1870؛ وقد قيل إن هيئتها الهندسية الجديدة (شوارع وجادات عريضة) تمكّن شرطة الدولة من الدخول إلى أحياء باريس، بعد أن واجهت القوى الأمنية مصاعب في قمع، بل في إنهاء التمرد الشعبي الذي تمثل في «عامية باريس»، في خمسينيات القرن التاسع عشر، حيث استطاع المتمردون إقامة الحواجز والخنادق في شوارع وأزقة باريس الضيقة.

(10) إن الملحوظات الآتية عن حياة والتر بنيامين، جزئية بالضرورة. نحتاج إلى أكثر منها لكي نصف المصير الغريب لهذا الفيلسوف الذي انتحر، أثناء هربه من النازية في «البيرينيه» بعد أن وقع ضحية مساومة مع شرطي إسباني فيما كان ينصاع أخيراً إلى فكرة اللحاق بأصدقائه في الولايات المتحدة الأمريكية عبر إسبانيا.

(11) تحديداً في كتابه: Alois Reigl, *L'Origine de l'art baroque à Rome, l'esprit et les formes*, trad. de l'allemend par Sibylle Muller; prés. Paul Philippot (Paris: Klincksieck, 1993).

حلمه: إن مصالحة الجدّي في فلسفة كونيغسبرغ مع الحساسية الرومنسية. ولا يلبث أن يدافع، بعد درسه فترة «أتينايوم» (L'Athénaeum) وكتب فيشته وشليغل ونوفاليس وشيلينغ، عن أطروحة دكتوراه، في العام 1919، عن «مفهوم النقد الجمالي في الرومنسية الألمانية» تحديداً. أما أطروحة دكتوراه الدولة، التي خصصها لـ **أصل الدراما الباروكية الألمانية** (*Origine du drame baroque allemand*)، فقد رفضتها، بالمقابل، جامعة فرانكفور.

عاش بنيامين، وقد منع من التعليم في الجامعة، حياة غير مريحة، معولاً على عائد مقالات في النقد الأدبي، وترجمات وبرامج إذاعية. ولقد قاوم، وهو من أصل يهودي، نداءات صديق طفولته غرشوم شولم، الاختصاصي الكبير في الديانة اليهودية وفي التفسير اليهودي التقليدي للتوراة، الذي كان يلح عليه بالهجرة معه إلى القدس. كان معجباً بكتاب **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*) للوكاش، وصديقاً لبرخت، ثم خابت آماله في الشيوعية بعد رحلته إلى موسكو (1926 ـ 1927)، فتخلى عن التزامه بها، وبقي مناصراً نقدياً للماركسية.

اتصل بتيودور أدورنو وبماكس هوركهايمر (Max Horkheimer)، فدعياه إلى المشاركة في كتابات «مؤسسة البحوث الاجتماعية»، وهي مخصصة للنظرية النقدية في المجتمع، إلا أنه لا يتوصل إلى الانضواء حقاً في المجموعة التي ستنتهي إلى أن تكون بعد وقت «مدرسة فرانكفورت»، وقد وجدت فيه رفيق درب أميناً، لكنه كان مشغولاً بالمحافظة على استقلاله. بقي بنيامين، أمام تقاطع تيارات فلسفية وفنية في زمانه، «على مبعدة من جميع التيارات»، حسب تعبير أدورنو: لا موسكو، لا القدس، لا فرانكفورت!

شكلت باريس، «عاصمة القرن التاسع عشر»، بالنسبة إليه، رمز

تناقضات الحداثة، التي أوصلت، هي نفسها، بودلير إلى التعبير عنها بالإبداع الشعري: كيف يمكن متابعة كتابة القصائد وسط الثورة الصناعية، وفي «أوج» الرأسمالية؟ إلى باريس قاده المنفى أخيراً، آملاً من ذلك مخالطة المجموعة السوريالية. انقطعت علاقاته بهم سريعا، إلا أنه التقى بلوي أراغون (Louis Aragon)، وجوليان غرين (Julien Green)، وبيار جان جوف (Pierre Jean Jouve)، وأندريه جيد (André Gide)، ومارسيل جوهاندو (Marcel Jouhandeau). أما ريمون آرون (Raymond Aron) فقد قدّر عاليا بحثه الموسوم: **العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه الآلية** (*L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*) (الذي صاغه في العام 1936)، ووضع بيار كلوسوفسكي (Pierre Klossowski) الصيغة الفرنسية للبحث، بعد أن أعاد بنيامين نفسه النظر فيها[12].

وسعى بنيامين فيه، في صفحات قليلة، إلى دراسة تأثير التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج وفي التوزيع على العمل الفني. وهو يتساءل فيه، في صورة أكثر تحديدا، ما إذا كان أمر إصدار نسخ عديدة عن العمل الفني، لتقديمها في الوقت عينه لأعداد من الجمهور، يؤثّر أم لا على العمل الأصلي. يمكن أن تبدو المسألة غريبة، بما أننا لا نرى كيف أنه لنسخة أو لإعادة إنتاج أن تبدّل بأي شكل من الأشكال نموذجاً أول، يبقى أصليا مهما حصل له. إلا أن شيئاً تغيّر، حسب بنيامين، وهو العلاقة بين الجمهور وبين العمل الأصلي تحديدا، عدا أن العمل لم يعد العمل الأصلي نفسه. هذا الشيء، الذي يسمّيه الهالة، هو نوع من الدائرة الضوئية التي تضفي

---

(12) جرت ترجمة البحث لاحقا تحت العنوان التالي: **العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه التقنية**.

هالةً على بعض الأغراض ـ أو بعض الكائنات ـ بنوع من المناخ الأثيري، غير المادي، والذي يعطي العمل الأصيل طابعاً من الأصالة. ذلك أن عملا فنياً قد جرى إبداعه، في وقت ومكان محدّدين، بطريقة فريدة، وهذه الأحادية هي التي تفسر وحدها السبب الذي يجعل أعمال الفن القديمة، التي نجدها في أمكنة العبادة، مثل الكنائس أو المعابد، تظهر محاطة بالسر: هل حافظت سريا على ذكرى ألقها الماضي وأثرها الذي أحدثته في من تأملوها؟ بنيامين يذكرنا بالأصول التاريخية للفن، حين كان متصلاً بممارسات سحرية، طقوسية وثقافية، ما لبثت حضارتنا أن نستها. هذه التقاليد تنشأ على أنها قابلة لنقل الأصالة والهالة الموجودتين في عمل فني، أما وظيفة الطقس فتقوم تحديداً على المساعدة في نقل الإرث القديم.

غير أن التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الجماهيري ما عادت تحتاج إلى هذا التأمل التقليدي: إنها تعمل بسرعة، وفي الوقت عينه. ولا تعنيها أي هالة، طالما أنه ليس في مقدورها الاحتفاظ بها، ولا نقلها، على أي حال! ما يعنى به العصر الحديث، البراغماتي، المادي، الموضوع تحت علامة المال، هو أن يعيد الإنتاج، أن يحقق التداول، أن يعرض، وأن يبيع. ويعني هذا الانحطاط التدريجي للهالة أن الأعمال تفقد قيمتها العبادية، وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة تداول، ما يجعل الأعمال قابلة للمفاوضة مثل أي سلعة استهلاكية.

إذاً، يفسّر بنيامين هذه الظاهرة كسقوط للفن: الغياب الحتمي للهالة يؤدي إلى إفقار التجارب الجمالية المبنية على التقاليد، ويقابل انقلاباً ثقافياً لا مثيل له. غير أنه لا يكتفي بالحديث عن هذا الطابع التشاؤمي، ألا يكون لفقدان الهالة جانبه الإيجابي؟ ألن يكون في مقدور تقنيات إعادة الإنتاج، مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما اللذين يسعيان لأن يكونا فنين قائمين بنفسيهما، واللذين يجذبان

جمهوراً متزايداً أكثر فأكثر ـ خدمة غايات ثقافية وسياسية: تسلية الجمهور وتحذيره، في الوقت عينه، من مخاطر صعود قوى جهنمية؟

إن عدداً من الفنانين الماركسيين أو القريبين من الشيوعية يطرحون، منذ العام 1936 خصوصاً، المسألة الملحة في التزامهم، في الكفاح ضد هتلر. إن كثيرين منهم وضعوا جانباً وصايا أندريه بروتون، الذي رفض، في العام 1935، أن يكون الفن والشعر في خدمة أي قضية، حتى وإن كانت عادلة. ورسم بيكاسو **غيرنيكا** (*Guernica*) (1937)، غداة قصف الطيران النازي للمدينة، وشرع تشارلي شابلن (Charlie Chaplin) في كتابة سيناريو فيلمه **الديكتاتور** (*Dictateur*). إن نص بنيامين سابق على هذين العملين، لكنه يعرف الفنانين، ويجيز لنفسه هذه المقارنة: «إن الإمكانية التقنية، التي تسمح بإعادة إنتاج العمل الفني، تغيّر اعتيادات الجمهور إزاء الفن. وهي اعتيادات محافظة إزاء بيكاسو، على سبيل المثال، لكنها تصبح شديدة التقدمية إزاء شابلن، على سبيل المثال».

بتعبير آخر، إن السينما، تقنية إعادة الإنتاج والتوزيع الجماهيريين، فن منزوع الهالة ـ على ما يزعمون، ولكن ألا يكون لها ميزة، وهي أن تكون أكثر فعالية من التصوير، حتى الطليعي منه؟ ألا تكون أكثر قرباً من الناس، أكثر ديمقراطية، وأكثر أهلية لأن تجعل منهم تقدميين؟

لفقدان الهالة إذاً نتيجتان متناقضتان على ما يظهر: **الأولى** سلبية، لأنها تحدث إفقاراً للتجربة المبنية وفق التقاليد، **والثانية** إيجابية، لأنها تيسّر دمقرطة ـ وتسييس ـ الثقافة. غير أن العصر، ملتهم الآمال الكبير، لا يدفع أبداً صوب الحماسة. وتفاؤل بنيامين يتهاوى سريعاً، منذ السنة التالية. وتبقى الخشية وحدها من مستقبل الفن، ومن المصير المحفوظ للثقافة.

إن أفكار بنيامين عن انحطاط الهالة تعنينا، اليوم، لأنها تذهب أبعد من اللحظة التاريخية التي تولَّدت فيها. إنها تلتقي، واقعاً، مع الانشغالات المعاصرة حول الدور الغامض لوسائل الإعلام إزاء الفن والثقافة. لنستعد التعريف الوحيد، اللغزي بعض الشيء، الذي أطلقه على الهالة: «ما هي الهالة، لو صدّقنا القول؟ إنها شبكة فريدة من مكان وزمان: ظهور وحيد لبعيد، أياً كان قربه».

كلنا عشنا هذه التجربة الغريبة، وهي أن يكون تحت أنظارنا، فجأة، عمل فني أصلي. هذا العمل بات لنا أليفاً من فرط تأمّله مطبوعاً في دليل معرض، على سبيل المثال، لفترة طويلة، لشهور وسنوات أحياناً. بعيداً عنا، تحول هذا العمل، بفعل تقنيات إعادة الإنتاج، إلى أن يكون قريباً لدرجة أننا خلنا أنفسنا نعرفه في أدق تفاصيله. ولو استهوانا هذا العمل، لما كانت لنا سوى أمنية وحيدة: أن نرى الأصلي. ولكننا نعرف، أمام العمل الأصلي، ردتي فعل ممكنتين: الانبهار أو الخيبة. في حالة كما في أخرى، نختبر تجربة الهالة. وإن انبهرنا، نرى في العمل الأصلي شيئاً غير قابل للتعريف، ولا تقوى إعادة الإنتاج أبداً على نقله: الطابع الفريد والأصيل لعمل نعرف عنه أنه صنع في زمان ومكان محددين. وإن خاب أملنا في العمل الأصلي، فعلينا أن نقول لأنفسنا بأن التأمل المتكرر لإعادة إنتاجه خفف، بكيفية ما، من إحساسنا به: في حالة قريبة من الضجر، نبقى لا مبالين تماماً بجدة هذه التجربة.

يلحظ بنيامين، في بحثه، وجود حاجة متزايدة لدى الجمهور إلى «تملّك الغرض في الصورة وفي إعادة إنتاجه». ويمكننا القول، منذ ذلك الوقت، إن التلفزيون والتقنيات الجديدة تلبي تماماً هذه الحاجة. ولكن ألا يمكننا ملاحظة غموض هذه الجيرة الإعلامية: إن هذه توهمنا، غالباً، بأننا نعيش الأحداث في بث مباشر، في المكان

عينه. وهذه ظاهرة إيجابية طالما أنه تزيد من معرفتنا. بالمقابل، إن هذه الجيرة نفسها مضللة: تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه التجربة الإعلامية على حساب التجربة المعاشة.

بنيامين يضع إصبعه على نقطة حساسة في الحداثة الثقافية: بغضّ النظر عن الإمكانات المتعددة في إعادة الإنتاج، والحفظ، وتجميع الصور والأصوات، التي تحرمنا أحياناً من الوقت الضروري لرؤية هذه التسجيلات أو لسماعها، فإن تجربتنا، المعاشة، الحسّاسة، الملموسة، تجنح إلى أن تكون فقيرة أكثر فأكثر، وهو ما يسميه بـ «هزال التجربة».

غير أن هناك ما يدعو إلى مزيد من القلق: يمكننا الاعتقاد بأن تقنيات إعادة الإنتاج تزيد من قدرتنا على نقد الفن، والثقافة، والعالم مثلما يسير (أو لا يسير!)، لتمكنها تحديدا من توسعة نشر الإعلام على جمهور عريض، وليس فقط على حلقة ضيقة من المتمرسين والمختارين. إلا أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يتداعى، والنقد، عند بنيامين، كما عند بودلير أساسا، فعل سياسي بقدر ما هو جمالي. ونقد عمل فني يقوم، عنده، على العمل على «إنهائه»، بكل ما يحتويه هذا اللفظ من لبس: استخراج المعنى من عمل وتفسيره، هو الانتهاء منه. إن عملاً لم يحظ بنقده يبقى محكوماً باللامبالاة، والنسيان.

غير أن هذا يعني أيضاً العمل على استنفاد جميع تعابير العمل الفني، أي جعله يموت، بكلام آخر، بحيث تبقى حية فقط، في الحاضر، تعابيره هذه. إن مشروعاً مثل هذا يستلزم معرفة هائلة في اختصاصات مختلفة. ولا يكفي وضع هذا العمل الفني في التاريخ، ولا وصف بيئته، ولا رسم سيرة مؤلفه. أعطى بنيامين المثل، في درسه الدراما الباروكية الألمانية في القرن السابع عشر: انغمس، إن

جاز القول، في هذه المسرحيات، المجهولة تقريباً، والتي لم تنتقل إلى الخشبات، إلا في النادر، لأنها غير قابلة للتمثيل، كما لو أنه أراد أن يصبح مؤلفها نفسه. كان عليه أن يأخذ في عين الاعتبار جميع تيارات العصر، بين دينية، وماورائية، وفلسفية، واقتصادية، وسياسية، وهو ما لم تقبل به السلطات الأكاديمية تحديداً.

هل العصر الحالي قابل لأن ينغمس في الماضي، القديم أو المتأخر، وأن يدرس وينقدَ الأعمال، مع خطر ممكن، وهو تحققه من أن الأزمنة الراهنة ما تغيّرت في صورة جوهرية؟ هل الجمهور مستعد للتخلي عن وهم الغد الأفضل، الذي أظهرته له آلات إعادة الإنتاج، والاتصال، آلات الحلم أيضاً؟

يشك بنيامين في ذلك، فلم يعد للنقد مكانه، تحت سيطرة المال ـ الملك، وقيمة التداول، وحيث السرعة والصدمة تزنان أكثر من المضمون. يستنتج بنيامين، وقد تبددت أوهامه: «يا لهم من حمقى من يشكون من انحطاط النقد. ذلك أن ساعته أزفَت منذ وقت بعيد للغاية». كما يسجّل أيضا: أن «الرؤية الأكثر أساسية، اليوم، التي تذهب إلى لبّ الاشياء، الرؤية المركنتيلية (الشره الربحي)، هي الدعاية. إنها تدمّر هامش الحرية اللازم لأي درس، وترمينا، على وجوهنا، بالأشياء، بطريقة خطرة للغاية، كما لو أن سيارة تتجه صوبنا، وهي تهتز فوق الشاشة، فيما تكبر صورتها أكثر فأكثر»[13].

إن عصراً كهذا ليس في حاجة إلى نقد. الدعاية موجودة، هنا، من أجل إعلامنا بوجود أعمال فنية، وهي سلع استهلاكية بسيطة، تلتحق بغيرها من غنائم الأغراض الثقافية، المتشكلة عبر التاريخ. وهي غنائم

---

(13) Walter Benjamin, *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste (Paris: Les Lettres nouvelles, 1978), p. 220.

يرى إليها بنيامين بنوع من الارتعاب، لأنها ليست وليدة «جهد العباقرة الكبار وحده، أي جهد مبدعيها، وإنما هي، في الوقت نفسه، وليدة عمل السخرة المغمور والمفروض على معاصري هؤلاء العباقرة»[14].

يتساءل بنيامين ـ بما أن شيئاً لا يفلت من رغبة استهلاك كل شيء، ومن رغبة الإسهام في عملية التحويل الهائلة لجميع الأشياء إلى عملات تداول ـ ما إذا كان حلم الإنسان، اليوم، لم يعد متعيّناً في مقاسمة وجود «ميكي»، والعيش في «عالم ديزني»، حيث الراحة الخارجية تصلح مثل ديكور خادع لفقرنا الداخلي.

رسم بنيامين لفلسفته في التاريخ وجهاً ملائكياً، وهو ما ظهر في لوحة لبول كلي: «الملاك الجديد». هذا الملاك لا يعطي دروساً، ولا يعد بالجنة، له عينان جاحظتان، وفمه مفتوح، وجناحاه منشوران. أينتظر علامة أمل، إعلانَ خلاص البشر؟ لا نعرف جواباً عن ذلك، لأن وجهه يلتفت إلى الماضي. إنه يتأمل في التاريخ الماضي. أما نحن، المتفرجين، وحسب، فنرى سلسلة من الأحداث، وتطوراً نحو الأفضل. الملاك لا يرى إلا كوارث، وخرائب تتجمع عند قدميه. إنه يريد تقديم المساعدة، غير أن عاصفة قادمة من الجنة تنفخ جناحيه، ولا ينجح بعد ذلك على طيّهما أبداً. «هذه العاصفة، يقول بنيامين، تحمله صوب المستقبل، الذي لا يتوانى الملاك عن إدارة ظهره له، فيما الأنقاض، أمامه، تصعد إلى السماء. نطلق اسم التطور على هذه العاصفة».

إن فلسفة الفن عند والتر بنيامين ليست محاضرة جمالية، إنها تعبّر خصوصاً عن حساسية متفاقمة بفعل تناقضات الحداثة، التي

---

(14) Walter Benjamin, «Thèses sur la philosophie de l'histoire,» dans: *Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac (Paris: Denoël, [s. d.]), p. 281.

ليست بغريبة عن عصرنا. هذه التناقضات، يراها في الصلة مع الأشياء، وفي الحوادث الأكثر تفاهة، على ما يظهر في وجودنا اليومي: في نزهة في برلين أو فلورنسا، وقراءة بروست أو قصيدة لمالارميه، وصورة فوتوغرافية غريبة لأوجين آتجيه (Eugène Atget)، اسم الشوارع، إنارة القناديل الغازية، ممر البانورامات، بولفار مونمارتر . . . إلخ.

إنه يفكّر في تسييس الجمالية، لأن الظرف يكرهه على ذلك: المطلوب هو توفير جواب عن المسحة الجمالية التي أصابت السياسة، وهي ما دعت إليه المستقبلية الإيطالية، والتي جسّدتها الأعياد الكبرى الوطنية ـ الاشتراكية. غير أن بنيامين ليس منظّر الأنسقة الإثباتية والمتماسكة الكبرى. يرتاب بنيامين، وهو قارئ بينيديتو كروتشيه، من الاعتبارات العامة، ويفضّل أعمال الفن الفريدة. إن تحاليله انغماسات، تستهدف إقامة نوع من الألفة، من اللطافة، مع الغرض. وهو في ذلك قريب من تصورات «التعاطف»، التي عرضها فيكتور باش[15] (Victor Basch)، وهو الذي تهدف الجمالية عنده إلى إقامة شكل من اللطافة الرمزية مع العمل. غير أن بنيامين يذهب أبعد من هذا الطابع النفسي، الفردي، في العلاقة التي تصلنا بالفن. إنه يعتقد بإمكان إظهار أن الأعمال تكثيفات لتجارب ماضية قادرة على إضاءة المستقبل، إن توصلنا إلى فك تعبيرها الرمزي والمجازي.

---

(15) فيكتور باش (1863-1944): شغل الكرسي الأول للجمالية، في جامعة السوربون، بعد تأسيسها في العام 1918. متخصص في الفكر الألماني، يرى بأن التصرف الجمالي الأصيل يقوم على الذوبان في الغرض، وعلى التماهي معه، انظر: *La Poétique de Schiller, essai critique sur l'esthétique de Kant, les doctrines politiques de philosophes classiques de l'Allemagne*.

ولكي يتم الإبلاغ عن تطور غامض في الثقافة، ما عادت هناك أي حاجة لتعليلات مملة: يكفي أن نذكر، أن نصف من دون أن نحكم، أن نترك للقارئ مهمة إقامة التقابلات: إنه السبيل نفسه الذي سلكه بنيامين في آلاف الصفحات، التي تؤلف عمله حول إقاماته الباريسية[16]، وهي أقرب لأن تكون «تحليلاً ظاهرياً للتجربة الجمالية»[17] في قلب الحداثة.

يفيد الظاهراتي موريس مرلو بونتي (Maurice Merleau-Ponty)، في كتابه المنشور بعد وفاته، **المرئي وغير المرئي** (*Le Visible et l'invisible*): «(...)، الحاضر، المرئي، ليس له مثل هذه القيمة عندي، ليس له عندي ميزة مطلقة إلا بسبب من مضمونه الهائل الكامن في الماضي، في المستقبل وغيره، الذي يعلن عنه والذي يخفيه»[18].

يمكن لهذه الملاحظة أن تعرّف بدقة إحدى السمات الأساسية في جمالية والتر بنيامين.

هربرت ماركيوز: إيروس وثقافة

ظهر مقال والتر بنيامين **العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه الآلية** (*L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*)، للمرة

(16) Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe scièle. Le Livre des passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste (Paris: Le Cerf, 1989).

(17) *La Phénoménologie de l'expérience esthétique*، هو عنوان كتاب للفيلسوف والجمالي مايكل دوفرن (Mikel Dufrenne)، الصادر في باريس عن «منشورات فرنسا الجامعية»، في العام 1953.

(18) Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort (Paris: Gallimard, 1964), pp. 152-153.

الأولى، في العام 1937، ثم ينشر هربرت ماركيوز، في السنة التالية، في مجلة «معهد البحوث الاجتماعية» نفسها، بإدارة أدورنو وماكس هوركهايمر (Max Horkheimer)، مقالاً بعنوان: **عن الطابع التوكيدي للثقافة**[19] (*Sur Le Caractère affirmatif de la culture*).

هذا النص مهم لسببين، فهو يؤكد، من جهة، المكانة البارزة للفن والجمالية في الانشغالات الفلسفية لتلك الفترة، وهو يشهد على حصول قطيعة مع الأنسقة المثالية الكبرى، مثل أنسقة كَنْت وهيغل. والتزام فناني الطليعة في الصراعات الايديولوجية، منذ عقدين، يظهر بأن الفن انقطع عن أن يكون نشاطاً بريئاً، وغرضاً لاستثمارات ماورائية خالصة. غير أن هذه الرهانات الفنية الجديدة تتخطى، من جهة ثانية، الوضعية التاريخية. سبق أن رأينا ذلك عند بنيامين: كان يرغب، بدوره، في الكفاح ضد الفاشية، بالطبع، إلا أن شاغله الأساسي يخص مصير الثقافة في المجتمع الغربي المعاصر.

ماذا يريد ماركيوز أن يقول من خلال «الثقافة التوكيدية»؟ لا تعدو الفكرة أن تكون بسيطة: تطورت الثقافة الغربية، وارثة العصور العتيقة، انطلاقاً من فكرة تقول بوجود عالم من القيم الروحية والأخلاقية أعلى من الواقع المادي، المبتذل والمضني. وتولّدَ هذا العالم من تطلعات البشر إلى التخلص من وضعهم الوجودي، مشتقين مثالات صالحة عالمياً: مثال الجمال، والبطولة، والتحقق الشخصي، وهو كذلك مثال الطيبة، والعدالة، والحرية، والتضامن والسعادة. إن الرغبات والتعلقات الإنسانية، مثل الحب، والمحبة، والتصرف النبيل والشجاعة أمام الموت، هي بدورها مثالية ومتسامية.

---

(19) Herbert Marcuse, *Culture et société*, trad. G. Billy, D. Bresson et J. -B. Grasset (Paris: Editions de Minuit, 1970).

وبلوغ هذه القيم، في النظام الاجتماعي القديم، كان مخصوصاً، بطبيعة الحال، بأقلية من المختارين، الذين كانوا منشغلين بتأكيد وجود هذا العالم المثالي، الذي للجميع مبدئياً، والموظف لأن يكون نموذجاً للسلوكات الإنسانية.

غير أن هذا العالم المثالي ـ كون التسامي ـ كان ينطوي على مصلحة على الأقل: كان يشكل دافعاً قوياً للرغبة في تغيير الواقع الإكراهي، بل في تحويل المجتمع الموجود، نظرياً على الأقل، طالما أن بنية المجتمع نفسها، المنقسم إلى طبقات، تمنع عملياً حصول أي تبديل.

إلا أن الثقافة الحديثة ما فقدت شيئاً، حسب ماركيوز، من طابعها «التوكيدي»، بل عززته: هذا ما قامت به، على سبيل المثال، عندما أفرغت الفن من مضمونه التفجّري، العنفي، الذي كانت تخفيه حتى في شكلها المثالي. وقد كان الفن، في ما مضى، يَعِد بسعادة روحانية للغاية، حتى أنها كانت أبعد من أن يبلغها أحد. باتت الثقافة، منذ هذا الوقت، تجلب متعاً، تحديداً متعَ استهلاك متزايد دوماً للمقتنيات الثقافية، شريطة أن يبقى الواقع الموجود والنسق الاجتماعي من دون تغيير.

تظهر الثقافة الحديثة، إذاً، مثل ثقافة «توكيدية» ذات قوة محرّكة مزدوجة. إنها تستجمع جميع أضرار الثقافة المثالية، طالما أنها تستند إلى الفصل بين المثال والواقع، بين عالم القيم والعالم الحقيقي. غير أنها لا تمتلك، بالمقابل، حسنات هذه الثقافة، ذلك أنها تستبدل فكرة السعادة الكلية بالمتع الجزئية، كما تُفقد المثالات، إلى ذلك، قوتها التفجيرية، لدرجة أن الثقافة القديمة التقليدية، الكلاسيكية والبورجوازية، تتخذ، في نظر هذه الثقافة المخففة، والمنخرطة في النسق الاجتماعي والاقتصادي، هيئة تقدمية، على ما يخلص ماركيوز إلى القول.

هذا الدفاع غير المتوقع عن الثقافة البورجوازية، في السنة نفسها (1937) التي نظم فيها غوبلز (Goebbels) أولَ معرض لـ «الفن المنحل» (Art dégénéré)، يثير تحفظات قوية من أدورنو وبنيامين. كيف أمكن لماركيوز أن يتصرف، هو نفسه، كمثالي، وأن يتجاهل الطلائع؟ كيف لا يرى إلى الحداثة الفنية عند بودلير، وكافكا، أو عند شونبرغ، مثل قاعدة لنقد المجتمع؟

غير أن مقاله بلغ سبيله إلى النشر. ويقول هوركهايمر وأدورنو لنفسيهما إن زميلهما الجديد لايزال يمتلك الوقت لكي يصبح أليف مواقف «المعهد». غير أن المقال يعبّر، لو وضعنا جانباً هذا الأثر المتبقي من المثالية الجمالية، عن اهتمام بالبعد السياسي للجمالية. كما يَسمح لماركيوز بتعريف التوجهات النظرية الجديدة، التي سيعرضها لاحقاً في **إيروس وحضارة** (1955)، وفي **الإنسان ذي البعد الواحد** (*L'Homme unidimensionnel*) (1964) تحديداً.

خضع ماركيوز، مثل عدد كبير من مثقفي جيله، ولاسيما الأصدقاء في «المعهد» ـ وهو أليف قراءة هيغل، وهوسرل، وكيركغارد، وماركس وفرويد ـ لتأثير جورج لوكاش ومارتن هايدغر. وأطروحته الأولى لنيل الدكتوراه، وهي عن الرواية الألمانية، استلهمت، في الوقت عينه، **جمالية** هيغل، و**الروح والأشكال** للوكاش، كما كتب، تحت إشراف هايدغر نفسه، في العام 1932، أطروحة عن هيغل.

إن موضوع الاستلاب و«التشيّؤ» عند لوكاش، و«التخلي» عن الفرد، أسير قلقه الوجودي، عند هايدغر، ترجم، حسب ماركيوز، شاغلاً مشتركاً: إيجاد معنى أصيل للحياة. ألا يسعنا مصالحة الظاهراتية مع الماركسية؟ هذه الفكرة لا تروق أبداً لهايدغر. يتخلى ماركيوز، عندها، عن مشروعه، وبسهولة، خاصة وأن أستاذه التحق

بالايديولوجية الوطنية ـ الاشتراكية، ويكتشف، في الوقت عينه، الطبعة الكاملة لآثار ماركس وإنجلز.

هذه القراءة تؤكد له وجود هوّة كبيرة بين نظرية ماركس والواقع السوفياتي، غير أنها تكشف له أيضاً إحدى النقاط المشتركة والنادرة بين الدولة الشمولية والأمم الديمقراطية: بناء الشيوعية فاشل، هنا وهناك.

في الشرق، تعرضت الثورة الشيوعية للخيانة. وفي الغرب، باتت أصعب حدوثا: إن الطبقة العاملة باتت منخرطة أكثر فأكثر في النسق، وتتخلى شيئا فشيئا عن التحويل الجذري للمجتمع، وتنكفئ على مواقف إصلاحية اشتراكية ـ ديمقراطية.

ما يجري في الاتحاد السوفياتي لا يفاجئ ماركيوز بالطبع. وما يشغل باله، بعد الحرب العالمية الثانية خصوصاً، هو القوة الدَّمجية التي ينشرها المجتمع الصناعي الحديث من أجل تعطيل جميع المعارضات ذات الطابع السياسي والفني، والتي تدعو إلى طريق أخرى غير النفعية الجامحة للنشاطات الإنسانية. وما يصدمه أكثر هو التباين بين الإمكان المذهل الذي للتحرير، والذي يمثله التطور العملي، التقني والصناعي، وبين الإبقاء على أنواع الرقابة والقمع، التي تجبر الفرد على كبح رغباته ونزوعاته، فيتسامى بها جاعلاً منها قوة عمل.

يتساءل ماركيوز، بالإجمال، عن الشكل الحديث الذي تتخذه «أزمة الحضارة». إلا أننا، في هذه المرة، لم نعد في فيينا فرويد، حوالى العام 1929، نحن في الخمسينيات، في الولايات المتحدة الأمريكية ـ التي جعلها ماركيوز منفى له منذ العام 1934 ـ أمام عتبة «مجتمع الاستهلاك».

إيـروس وحـضـارة. إسـهـام في فـكـر فـرويـد (*Eros et civilisation Contribution à Freud*) (1955)، هـو، مـن دون شـك، أهـم كـتـب هربرت ماركيوز. إنه يستهدف تقريب أطروحات ماركس عن الاستغلال بواسطة العمل، من أطروحات فرويد، التي عرضها تحديداً في **أزمة في الحضارة** (*Malaise dans la civilisation*). كما طلب أيضاً في هذا الكتاب أن يضع أسس تحويل ثقافي وجمالي للحضارة الصناعية، وأن يحدد دور الفن في المجتمع الحديث. هذا ما يسترعي انتباهنا، هنا، تحديداً، من فكر ماركيوز، إذ إن مسعى الصلح بين كاتب الرأسمال وبين مؤسس التحليل النفساني ليس عديم النفع.

نبّه ماركس، في مرات عديدة، في إنتاجه، من خطر أزمة جسيمة، بل قاضية، مهدِّدة لديمومة المجتمع الرأسمالي. وسيكون لمثل هذه الأزمة علة تتمثل في عبثية حضارة تراهن في تطورها على التقدم العلمي والتقني وحده، على حساب تفتح الفرد. كما لحظ ماركس أيضاً وجودَ تفاوت بين تراكم الثروات بواسطة الرأسمال، ما له أن يكون احتمالَ مصدر سعادة للجميع، وبين المصير البائس المخصص للفئة الاجتماعية الأكبر عدداً.

أما فرويد، فقد قدّم، في ما يتعلق به، تشخيصاً متشائماً للغاية لحال الحضارة الأوروبية بين الحربَين. ألا يعترف بأن الفرد يدفع الثمن الأعلى للفوز بالسعادة التي وعدت الحضارة بها: تلبية مؤجلة للنزوات، إجبار على التكيّف مع الواقع، التضحية بالليبيدو؟ ألا يضع فرضيةً جسورة تكون الإنسانية، بموجبها، قد صارت عصابية، بسبب المجهودات المطلوبة من أجل بناء الحضارة؟

هذا التشابه بين وجهتي نظر ماركس وفرويد ـ المشغولين، في نهاية المطاف، بمصير الفرد، ضحية الإكراهات غير المضبوطة ـ يسوّغ، بالنسبة إلى ماركيوز، معنى المشروع الذي يقدم عليه: تطوير

مشروع ثقافة غير قمعية، قابلة لأن تسمح للإنسان بالارتباط من جديد بالسعادة، هذه الفكرة المهددة فعلاً.

يقرّر، عندها، القيام بتفسير جديد لأطروحة فرويد. ما قال به هذا الأخير، على الرغم من أسفه لوجود أزمة في الحضارة الحالية، لا يوفّر فسحات ممكنة لتحسّن محتمَل. وفرويد يقول، في واقع الأمر، إن الحضارة نشأت من جراء قمع النزوعات، منذ أول الأزمنة، أشبه بقدر غاشم. ويشكل التسامي بالرغبات اللاواعية، وكبت النزوعات الشبقية، الشرط اللازم والضروري للتكيّف مع «مبدأ الواقع». هذا التكيّف يتحقق باحترام الممنوعات، والقواعد والتوافقات الاجتماعية، الأخلاقية والدينية، التي تسمح بتنظيم الحياة في المجتمع. والطبيعة ليست سخية في مواردها لكي تتيح لكل منا، وعلى مهل، تلبية تلقائية لرغباته، والعيش حسب «مبدأ الالتذاذ».

إجمالاً، إن التنظيم العقلاني للحضارة، حسب فرويد، هو الجواب المناسب عن حالة أصلية من النقص. وليس في إمكان الحضارة، المشغولةِ بالحفاظ الذاتي على نفسها، أن تضع خاتمةً لهذا التنظيم العقلاني، مخافةَ العودة إلى النقص، إلى النكوص، إلى محطة سابقة من التطوُّر، أي إلى العدم، بل إلى التوحش.

إن قانون التنظيم، وقمعِ الغرائز، الذي يكفل بقاء النوع الإنساني، ينطبق أيضاً، بالنسبةَ إلى فرويد، على تطور الفرد. وهو يُظهر، في **ثلاثة مقالات عن النظرية الجنسية** (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*)، كيف أن الانتقال إلى حالة الرشد يشترط، منذ الطفولة المبكرة، الاستدخال التدريجي للمحرمات الجنسية، المفروضة من المجتمع. أما أن نتعلَّمَ تأجيلَ إرضاء الليبيدو ـ وهو لفظ أراد فرويد منه التعريف بمعنى يتعدَّى الكلامَ عن الجنسية التناسلية ـ فهذا يتيح انتقال مبدأ الالتذاذ الشهير إلى مبدأ الواقع،

الذي يستجيب إلى متطلبات الانتظام في المجتمع، ويؤذِن بسلوك اعتيادي، على ما يُنظر إليه. بالنسبة إلى فرويد، إن هذا التعلم، غير الواعي تماماً والاختياري، ليس متشابهاً بطبيعة الحال، عند الجميع. وهو معرّض للفشل أحياناً، ويتوجب عندها البحث عن أصل العصابيات في الكيفية التي يرد بها كل واحدٍ منا، وفاقاً لتاريخه الشخصي وتربيته، على كبت نزوعاته الشبقية، بخاصة حين تكون قد نشطت من جديد، إثر صدمة موت. من هنا تنشأ منافعُ المعالجة النفسانية التي تعمل، عبر وعي الرضات، ولاسيما في الطفولة المبكرة، على أن يستعيد المريض مكانه في المجتمع.

لا يُنكر ماركيوز، بالطبع، ضرورةَ القمع الأساسي للنوازع، إلا أن أطروحة فرويد تبدو له متناقضة وغير كافية في نقاط مختلفة. وإذا كانت الإنسانية والحضارة والمجتمع في الواقع، عصابية، وكما يعترف فرويد بذلك، بفعل قمع الغرائز ـ وهو مما لا يمكن تجنبه ـ أليس مفارقاً طلب دمج المريض في الوسط الذي هو في أساس مرضه؟

إلى ذلك، يشترط المجتمع الصناعي المعاصر أكثر من لزوم التكيّف مع مبدإ الواقع، إنه يشترط انصياعاً للنفعية الاقتصادية التي تترجم بتضحية غير مبررة للوقت الحر، وباستثمار مبالغ فيه للطاقة النزوعية في العمل. إلا أن مبدأ النفع يشكل تعارضاً يضاف إلى مبدأ الواقع. هذا الإرغام الإضافي ـ يتكلم ماركيوز على قمع مزيد ـ ألا يكون في تعارض مع مستوى التطور التكنولوجي، وخصوصاً مع آلية تنفيذ الواجبات؟ خاصة في مجتمع يشكو، بأي حال، من الإنتاج المزيد، وهو ضحية التبذير الذي لا يستفيد منه حتى محرومو الأرض؟

ولكن ألا يكون مبالغاً به الحديث عن قمع مزيد في المجتمعات

المعاصرة، غير الشمولية، المتطورة صناعياً، كما في الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال؟

لا، حسب ماركيوز، لأن هذا القمع المزيد يتجنب استعمال وسائل عنيفة ومتسلطة. بل يعرض علينا، وعلى العكس من ذلك، جميع المظاهر الدالة على حرية مزيدة. ومبدأ النفع براغماتي: لا يشترط أبدا احترام القيم والمثل، التي يدعو إليها المجتمع البورجوازي في العصر الماضي. على المستوى الأخلاقي والجمالي، ليس عليه أن يكترث بمدار السامي: فهو يسرّع، على العكس، عملية نزع السامي، ويحسّن نزع الطابع التقديسي عن المحرمات، التي يشعر بها، مثل معوّقات أمام سيطرته. غير أن نزع التسامي هذا هو أيضا وسيلة للرقابة الاقتصادية، ويسمح بإسناد قيمة تجارية لجميع سمات النشاط الإنساني، حتى الخصوصي للغاية. يطلق ماركيوز تسمية «نزع التسامي القمعي» على هذا المسار الذي يتعيّن، على سبيل المثال، في استغلال الجنس تجاريا على حساب شبقية حقة للنشاطات والعلاقات الإنسانية: «إن التعبير الأجلى عن هذا الأمر يتمثل في إدخال نسقي لعناصر «جالبة للإثارة الجنسية» في الأعمال، والسياسة، والإعلان، والدعاية... إلخ. وبالقدر الذي تحصل فيه الجنسية على قيمة تجارية محدّدة (...)، تتحول إلى أداة تماسك اجتماعي»[20]. إن مبدأ النفع، في الواقع، لا يحرر أبداً، بل يكتفي بجعل الأمور أكثر ليبرالية.

هذه الاعتبارات تبدو بعيدة عن ميدان الجمالية، فهي تحدد، في واقع الأمر، الإطار الذي يفكر فيه ماركيوز بالعلاقات بين الفن

---

(20) Herbert Marcuse, *Eros et civilisation. Conrtibution à Freud*, trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 12.

والمجتمع. ذلك أنه يبقى، حقيقةً، أن نتصورَ فرضيةَ قيام حضارة غير قمعية، تكون أعمال الفن والإبداع الفني الصورة الممهدة لها. إنها طوبى، من دون شك، غير أنها، كيف تكون، وفي أي أمر ـ على ما يتساءل ماركيوز ـ أكثر وهمية من عقلانية تظهر في مجتمعاتنا خرقاء في الغالب، حتى لا نقول لامعقولة؟ أتكون أكثر توهماً من سياسة الأمراء الحاكمين حين يدّعون ضمان سعادة الإنسانية بفضل توازن الرعب النووي[21]؟

غير أن القيام بذلك يتطلب إعداد نموذج نظري معقول! ويعتقد ماركيوز بأنه وجده، كما سبق القول عن ذلك، في **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**.

لفريدريك فون شيلر. ولقد نُظر إلى هذه الكتابات على أنها تتمة لنظرية كَنْت، فأسقطنا، حسب ماركيوز، الجانب المخرّب فيها. ولم ننتبه إلى أن شيلر، قبل فرويد، شرح مرض الحضارة على أنه «النزاع بين غريزتين أساسيتين عند الإنسان، بين الغرائز الحساسة والغرائز الشكلية». هكذا جرى إغفال الرهان الأساسي الذي وضعته الرسائل، وهو الذي يتولّد من الصراع بين لوغوس، العقل أو المعرفة العقلانية، وبين إيروس، الطاقة الشهوانية الدينامية. وحده كارل غوستاف يونغ، حسب ماركيوز، تنبه إلى مفاعيل هذه النظرية، بل أرعبه حتى مفهوم «غريزة اللعب» وطوبى دولة جمالية مستقلة، متخلصة من العقل القمعي.

---

(21) في كتابه *Eros et civilisation* في العام 1955، يمكن أن نقرأ الآتي: «في الظروف «المثالية» للحضارة الصناعية المتقدمة، يُمكن للاستلاب أن يُلغى بفعل دخول الآلية المتزايدة إلى العمل، وبفعل التخفيف التدريجي لساعات العمل إلى حد أدنىً، وبفعل التبادل الممكن بين الوظائف المختلفة»: على مبعدة نصف قرن من هذا الكلام، هذه «الطوبى» تتخذ شكل برنامج شديد الواقعية.

لا يجهل ماركيوز، وإن كررنا القول، أن فرضية تناغم بين النزوات تنتسب إلى الرؤية. ومن جميع الأنشطة الإنسانية، الموضوعة في غالبها تحت رقابة العقل، وحده الفن يستطيع بعدُ، حسب ماركيوز، أن يرسم الخطوط العريضة للطوبى. إلا أن هذا يفترض أن التخيّل والاستيهامات، الموصولين باللاوعي، يستطيعان التخلص بعدُ من رقابة العقلانية. بمقدار ما يتوصلان إلى ذلك، يقوى الشكل الجمالي، وتحديداً الأشكال السوريالية وغير النغمية في الحداثة، على التعبير عما تسعى دوماً حضارة مبدأ النفع إلى كبته، أي صورة عالم متصالح حقاً مع نفسه.

تعبّر، إذاً، هذه الانعكاسات الخيالية، التي يوفرها الفن، والعالم الظاهر الذي يقترحه علينا، عن سلبية العالم الحقيقي، وعن إرادة القطع مع عقلانية مجتمع يقسّم الإنسان، حسبما قال شيلر، إلى نصفين، ولا يوظف سوى جزء وحسب من ملكاته.

في إمكاننا رفض بروميثيوس (Prométhée)، بطل الثقافة الغربية، المثابرة والخاضعة للعقل، وتفضيل أساطير أخرى، أكثر تعبيراً عن النزعة الديونيزوسية: هؤلاء الأبطال الذين احتفى بهم كتّاب وشعراء، مثل أندريه جيد، وبول فاليري، وغاستون باشلار (Gaston Bachelard). ويمكن لنرسيس، صورة الصلح مع الطبيعة، وأورفيه، صورة الإبداع الغنائي، أن يجسدا فعلاً، حسب ماركيوز، معنى هذا «الرفض الكبير»[22].

إن التفاؤل النسبي، في كتاب **إيروس وحضارة**، الموصول بأمل

(22) يستعير ماركيوز هذا التعبير من الفيلسوف والإبستيمولوجي الألماني ألفرد نورث وايتهيد (Alfred North Whitehead) (1861ـ 1947).

تحقيقٍ ملموسٍ للطوبى بفضل الفن، يختفي في كتابه **الإنسان ذو البعد الواحد. مقال عن أيديولوجية المجتمع الصناعي المتقدم** (*L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*). تجنح الرأسمالية الأمريكية، حسب ماركيوز، صوب مجتمع مغلق، و«تعمل على الإمساك بجميع أبعاد الوجود، وعلى إدماجها بها، سواء أكانت خاصة أم عمومية». وتشير «البعدية الواحدة» تحديداً إلى إخضاع جميع الأنشطة الإنسانية للنسق التجاري، وإلى انصياعها للإنتاجية، وفق مبدأ النفع.

إلا أن مجتمعاً مغلقاً لا يعني أبداً مجتمعاً منطوياً على نفسه. وحرب الفيتنام تجنّد قوى مادية وإنسانية في صراع ذي طابع إمبريالي، وتشير إلى رغبة في فرض النظام الأميركي والنموذج ذي البعد الواحد على المناطق الأخرى في العالم. إن السمة الأكثر تمييزاً لهذا المجتمع ذي البعد الواحد تكمن في مقدرته على استيعاب قوى المعارضة، القابلة لأن تهدد توازنه. وحاصل ذلك، أن زيادة الرفاهية المادية، والإمكان الذي يعطيه النسق لنفسه، في تلبية الحاجات التي استثارها بنفسه أو أوجدَها أو أبدعها، تعطل تباشير الاعتراض. هذا القبول، وهذا الاستدخال لقواعد اللعب من قبل المحكومين، يظهران الاشتغال الممتاز لنزع التسامي القمعي: في نهاية المطاف، هذا يضمن الاندماج الاجتماعي.

لا يتفلت الفن ولا الثقافة من قانون الاندماج هذا في المجتمع ذي البعد الواحد. إن الثقافة، حسب ماركيوز، وأكثر من أي وقت مضى، تجنح لأن تصير توكيدية. وما عادت تنتقد المجتمع، مقترحةً على الجمهور طريقة أخرى في العيش، ومستثيرةً تشوفاً إلى تحويل الوجود الحاضر، إنها تكتفي، من خلال شخصية البطل الوطني،

رجل العصابة، النجم، رب العمل الكبير، الصورة الآسرة، بعرض تنويعات عن حياة متشابهة، وهذه التنويعات «ما عادت توظف أبداً في إنكار النظام القائم، بل في تأكيده»[23].

ماركيوز لا ينتقد إجمالياً دمقرطة الثقافة، إنه يضع موضع النقد آلية محددة في التواصل الثقافي، الذي يصيب مضمون العمل نفسه، ومعناه عند الجمهور. في الروايات المعاصرة ـ ويذكر منها: **قطار اسمه لذة** (*Un Tramway nommé désir*)، **قطة فوق صفيح ساخن** (*La Chatte sur un toit brûlant*)، **لوليتا**[*] (*Lolita*) ـ تم وصف الجنسية بطريقة أكثر واقعية وجرأة مما هي عليه عند راسين، وغوته، وبودلير، وتولستوي. وهي، وإن كانت متوحشة أو رذيلة، فإنها منزوعة العدوانية بالنسبة إلى المجتمع، الذي يستعيدها ليحولها إلى أعمال ذائعة الشهرة.

أما عن الطلائع الفنية عموماً، المحدودة في قدرتها على انتقاد تواصل ثقافي تستفيد منه، فإنها تكتفي بإظهار رغبتها في القطيعة مع التواصل نفسه، وليس مع النسق الذي يدير هذا التواصل. هكذا في المجتمع ذي البعد الواحد، حتى «الرفض الكبير» مرفوض! إن تطور الرأسمالية المتقدمة صوب مراقبة إدارية ومؤسساتية فعّالة ودقيقة أكثر فأكثر للوجود بكامله، يقود إلى تصور «نهاية الطوبى»، أي بكلام آخر إلى نهاية الجمالية نفسها.

---

(23) Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, trad. de Monique Wittig, revue par l'auteur (Paris: Editions de Minuit, 1968), p. 92.

(*) يعود العملان الأولان إلى المسرحي الأمريكي تينيسي وليامز، والثالث إلى الروائي الأمريكي فلاديمير نابوكوف، وقد جرى نقلها إلى الشاشة الكبيرة، وأحدثت دوياً اجتماعياً في المجتمع الأمريكي.

إن أطروحات ماركيوز تجذب إليها قسماً واسعاً من الجيل المعارض في نهاية الخمسينيات وبداية السبعينيات. وهذا يتم أحياناً على حساب سوء فهم متعاظم. ينتهي كتاب **الإنسان ذي البعد الواحد** بهذه الشهادة لوالتر بنيامين: «إليهم وحدهم، من لا أمل لهم، أعطي الأمل».

إن ماركيوز يأمل، من دون وهم كبير بالمستقبل، بتحسّن في النسق، واقعاً، ما لا يمنعه من أنْ يكون إلى جانب الأقليات المضطهَدة، وأن يخوض تحديداً معركة ضد التمييز العنصري. وقد كان شكاكاً في المصير المخصص للثقافة والفن في المجتمعات مابعد الصناعية، ويرفض، على أي حال، كل عدمية. وهو لا يعتبر، على سبيل المثال، أن الجمال رجعي، وأنه يتوجب إخراجه من المتاحف وغيرها من المؤسسات الثقافية، وهو لا يعتقد أبداً بأن شهوة الغرام باتت بالية، ولا أن الإبداع الشعري بات ساقطاً. بل يعتقد ماركيوز شديد الاعتقاد، وعلى الخلاف من ذلك، بعالم يعمل على نزع التسامي وعلى التضحية بكل المصالح الاقتصادية المقدسة، كما يعتقد بأن الاحتفاظ، ولو بنزر يسير، من التسامي، قابل لأن يظهر مثل عمل مقاوم... قبل أن تنفتح، في مستقبل غير محتمل، طريق نزع التسامي المحرر.

إن مؤلَّفه الأخير، **البعد الجمالي. من أجل نقد الجمالية الماركسية** (*La Dimension esthétique. Pour Une Critique de l'esthétique marxiste*) (1977)، استعادة للموضوعات التي سبق أن عرضها. ولقد كان من الخطأ، في فرنسا تحديداً، اعتبار هذا النص مثل نقلة تخطت كتابه **إيروس وحضارة**. وماركيوز ينصرف فيه، ببساطة، إلى نقد متسق، بعيد بعض الشيء عن مجريات الأمور، للواقعية الاشتراكية، في عصر بات بالياً، على الأقل في

الغرب. وحيث كان لنا أن ننتظر ظهورَ تفكير في بعض التيارات «التشكيلية» الأمريكية الشمالية، المنخرطة في نقد التمثيل، أو في تحويل المؤسسة الفنية عن وجهتها، يكتفي ماركيوز بالتشديد، بشكل تجريدي، على الحمولة النقدية للتخلّعات الشكلية. إلا أنه كان يتشكك، بالتأكيد، كما صرح قبل ذلك، في العام 1976، في جريدة فرنسية، بإمكان وجود عملٍ فني قادر، بعد، على استثارة الصدمة. نحتفظ من هذا الكتاب، خصوصاً، بهذا الإهداء: «أما عن فضل نظرية تيودور أدورنو الجمالية على كتاباتي، فإنه يبدو من نافل القول الإشارة إليها»[24].

تيودور أدورنو: جمالية للحداثة

هذا التكريم الذي خص به ماركيوز زميله في «معهد البحوث الاجتماعية» متأخر: وفي الوقت الذي كتب فيه هذه السطور، كان عمل أدورنو، المنشور بعد وفاته، والموسوم تحديداً **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*)، قد صدر منذ سبع سنوات (1970)[25]. إلا أن هذا النص لم يحدث، لحظتها، أصداء كثيرة، حتى في ألمانيا نفسها. وعلينا، في فرنسا، انتظار الثمانينيات لكي تبدأ أعمال ما سمي «مدرسة فرانكفورت»، أي ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو ووالتر بنيامين وهربرت ماركيوز، في استثارة اهتمام علماء اجتماع الفن وفلاسفة الفن.

كان أدورنو، حتى ذلك الوقت، معروفاً بوصفه منظِّراً

(24) Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour Une Critique de l'esthétique marxiste*, trad. Didier Coste (Paris: Editions du Seuil, 1978), p. 8.

(25) Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par M. Jimenez, nouv. éd. rev. et corr. (Paris: Klincksieck, [1996]).

للموسيقى، ومؤلف مقالات عن فاغنر[26] سترافنسكي وشونبرغ[27].
إن دفاعه عن الحركات الطليعية، ومدحَه لكل النظريات المنتهية بـ «ية»، في فترة ما بين الحربين، تبدو مقيّدة تاريخياً. ومرجعياته الفنية تتعلق أساساً بمدرسة فيينا الثانية: ألبان برغ (Alban Berg)، وأرنولد شونبرغ، وأنطون فون ويبرن (Anton von Webern)، ويذكر في الأدب في صورة أساسية: مالارميه، وكافكا، وبروست، وفاليري، وجيمس جويس، والشاعر بول سيلان (Paul Celan)، وصموئيل بيكيت، الذي يهديه كتاب **نظرية جمالية**. وهو يشير، في ميدان الفنون التشكيلية ـ الذي يتناوله بوصفه غير عارف فيه، على ما يقول ـ إلى الانطباعيين، وإلى مصورين تعبيريين ألمان، مثل كلي (Klee)، وكاندينسكي، وبيكاسو، لكنه يجهل الحركات التشكيلية الناشطة في الستينيات. إن إشاراته وحدها تهدف إلى نقد غير مباشر لجميع التيارات التي تبحث، حسبما يقول، عن تدمير مفهوم العمل نفسه، مثل التصوير بوصفه عملاً (Action Painting)، والفن المفهومي، والفن بوصفه حدثاً أدائياً (Happening)، والفن الخام[*].

تبدو جمالية أدورنو، إذاً، كما لو أنها تراكم المفارقات: تكافح

(26) Theodor Wiesengrund Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg (Paris: Gallimard, 1966).

(27) Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg (Paris: Gallimard, 1962).

(*) تشير هذه العناوين إلى حركات تشكيلية تحديداً، حيث تشير الأولى منها إلى «طريقة» في التصوير تجعل من عملية التصوير، من كيفية العمل «التلقائي» فوق الحامل المادي، غايةً للتصوير، فيما تشير الثانية، «الفن المفهومي»، إلى الاتكال على مفهوم مسبق للعمل الفني، وتشير الثالثة إلى عملية يقوم فيها الفنان بإنجاز العمل أمام جمهور، ما يجعله قريباً من العرض المشهدي، وتشير الرابعة، «الفن الخام»، إلى تعويل الفنان على المادة التي يستخدمها.

من أجل حداثة جذرية مؤسسة على أعمال، مهمة من دون شك ونموذجية، إلا أنها باتت كلاسيكية، وهي تؤكد أن التصوير غير التشبيهي وحده يبقى، من الآن وصاعداً، ممكن التصور في المستقبل، من دون التفكير في التقلبات التي تؤلّف جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الفن، كما تستمر في الترويج للطابع العنفي لأدب الطليعة، بينما يندرج هذا، منذ وقت، في الأنطولوجيات والكتب المدرسية الموجزة.

أما عن الكتاب نفسه، **نظرية جمالية**، فإنه يطور دائماً فكرة أن الفن يشكل «وعدَ سعادة» ـ الفكرة العزيزة على ستاندال ـ لكنه يبدأ بوصف حال سوداوية التشاؤم: الفن لا يتحصل من تلقاء نفسه، حتى أن حقه في الوجود، في المجتمع الحالي، بات مهدداً، بل يتكلم أدورنو عن إمكان نزع جمالية الفن، أي على محطة يتوقف فيها الفن عن أن يكون فناً.

في الواقع، إن مجموع تطور الفن المعاصر، منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، يبدو مناقضاً لأطروحات أدورنو: يحتفى بالفن الحديث في أمكنة مجددة وجذابة، المخرجون يعتنون بمسرحيات بيكيت، وتتخذ موسيقى شونبرغ مكانها في العروض الموسيقية، والشغف الشديد بالفن المعاصر يصنع أياماً سعيدة لرجال السياسة كما للمؤسسات الثقافية. لم يعد الفن، بخلاف ما قاله أدورنو، خاضعاً للأمور الناهية في الحداثة الجذرية، إنه ينهل بحرية من أشكال الماضي، التي يجمعها مع مواد ووسائل مختلفة، تقليدية أو عالية التقنية من الزمن الحاضر أو المقبل.

إلا أن تصورات أدورنو، لو وضعنا جانباً حدودها التاريخية، تستمر في ممارسة تأثير قوي على التفكير الجمالي المعاصر.

والمفارقات، التي تبدو كما لو أنها تفخخ نظريته، هي بدورها مفارقات عصر تحدده بقوة أزمة الحداثة. إنه لمن السذاجة بمكان استنتاج أن فكرة الأزمة، التي شغلت قبل ذلك الكاتب الرومنسي يوهان بول (Jean-Paul)، باتت، اليوم، غير منفصلة عن مفهوم الحديث نفسه. وليس من الصدفة أبداً أن يكون التفكير الفلسفي في زماننا قد ورث، بنسبة كبيرة، انشغالاتٍ سبق لهوسرل أن عبّر عنها، منذ بدايات القرن (الماضي)، في خصوص «الأزمات في العلوم الأوروبية» أو «أزمات الإنسانية».

هذه الأزمة لا تجنب أبداً عالمَ الفن منها. والدور النافذ للمؤسسات الثقافية، ووسائل الإعلام، واستراتيجيات التواصل، وأثر الأنماط، هذه كلها تغيّر بقوة العلاقة التي نقيمها، منذ قرون، مع الفن ومع الأعمال. هذا ما انتبه إليه سابقاً والتر بنيامين. إن وضعية الفن المعاصر، في الواقع، هي أقل سحراً من الوضعية التي جرى الحديث عنها سابقاً. كل منا يستطيع أن يتفاجأ، على سبيل المثال، من التناقض الفاقع بين إقبال الجمهور، الحماسي في الغالب، على التظاهرات الثقافية، وبين التراجع النسبي في الاهتمام بالأعمال الفنية المتأخرة. والسياحة الثقافية، والجولات المتحفية، أو عبر أدلّة عرض على الحاسوب، تجعل الشك يخيم حول قوة «التجارب الجمالية وأصالتها»، وحول قدرتها في تغيير ـ وبكلام آخر ـ في إغناء، الحياة اليومية.

فلقد فقد مفهوم الحداثة نفسه بعض قيمته. وهو، منذ عقدين، ضحية الوهم الذي دخلنا بموجبه في عهد مابعد حداثي، تميّزه نهاية التاريخ، ونهاية الأيديولوجيات الكبرى، ونهاية الانشقاق التاريخي بين قيم الماضي وقيم الحاضر أو المستقبل. وبات مغرياً تصور التاريخ، ولاسيما تاريخ الفن، مثل مستودَع هائل من الأشكال،

والأساليب، والمواد والسبل، وبات مغرياً أيضاً النظر، في هذا المستودع، إلى إرث لا ينضب من الاستلهامات، في خدمة إبداع متحرر من عقيدة التطور المتحجّرة.

إن النتيجة الجلية عن عدم التمايز هذا، بين قيم الماضي وقيم الحاضر، هي اختفاء المعايير التي كان النقد الفني يجيزها لنفسه في ما مضى، والنقد الجمالي، من أجل تثمين أعمال الفن والحكم عليها.

سنقوم بإيضاح هذه النقطة في الفصل القادم. إلا أنه يبدو، منذ الآن، أن «أزمة الفن» و«أزمة النقد» لا تنتسبان إلى الكلام المتداول، وإن أصبحتا كذلك، فهذا لأنهما تعبران عن فقدان شرعية فن بات غير قابل للتحديد، هذا الفن خاضع لأوامر ناهية، اقتصادية وثقافية، كما أصبح، إلى ذلك، جزءاً من مجتمع تكنولوجي ومن حضارة تسلية، يتساءلان بعد عن مكانة الفن الفعلية وعن وظيفته.

ليس من النادر إجراء مقارنة بين أزمة الأزمنة الحاضرة ـ مع تباشير الألفية الثالثة ـ وأزمة القيم التي كانت تسود في الثلاثينيات. إلا أنه لا يوجد بينهما مع ذلك أيُّ شبه. لو وضعنا جانباً ربما شعور الخشية الكامنة هذا مما يتغير على عجل، ولا يحمل بعد اسماً له، وهو شعورٌ عمل الفنانون الطليعيون على التعبير عنه، أحياناً قبل غيرهم، وهو ما لا يجهله، على الأرجح، فنانو اليوم بدورهم.

يحمل كتاب أدورنو **نظرية جمالية**، تحديداً، علامة الثلاثينيات، مثل ندوب دالة على عصر مهموم، كان يعني فيه الدفاع عن الفن الحديث مقاومة المساعي الشمولية الهادفة إلى تصفيته. هذا الرهان السياسي والأيديولوجي اختفى، اليوم، في الغرب على الأقل، وفي الوقت الحالي. ولكن يبقى الأمل بنهاية جديدة للفن، وبانحلال

الجمالية الذي يقلق، بعد، أكثر من فيلسوف معاصر. إن العودة، مرة جديدة، إلى هذا الموضوع في التفكير النظري عن الفن يدفع إلى تحليلٍ مزيد لكتابات أدورنو.

إن اسم أدورنو، مثل اسم ماكس هوركهايمر، موصول بـ «معهد البحوث الاجتماعية»، وبأعمال مثقفين ألمان من أصول يهودية، منفيين في الولايات المتحدة الأمريكية، بعد قيام النظام النازي. لهؤلاء الفلاسفة، وهؤلاء المفكرين، الذين تحلقوا حول النظرية النقدية، برنامج، وهو فهم فشل الثورات الاشتراكية في أوروبا، والنضال ضد الايديولوجية الوطنية ـ الاشتراكية، والتنبيه من إقامة أو من ترميم الأنظمة الشمولية. إنهم يتبنون ماركسيةً نظرية، لكنهم ـ على ما رأينا مع بنيامين وماركيوز ـ يرفضون جذرياً الماركسية ـ اللينينية القويمة، ونموذج المجتمع السوفياتي.

بعد الحرب، توجهت أبحاث أدورنو مباشرة صوب علم نفس الجماهير، وصوب علم اجتماع الثقافة. وهو يشارك، مع برونو بتلهايم (Bruno Bettelheim) تحديداً، في تحقيق جماعي عن أصول معاداة السامية، دارسين أثر وسائل الاتصال الجماهيري على الفن وعلى الثقافة التقليدية.

إن هذه الأنشطة تجري، في الواقع، على هامش مصالح أدورنو الأساسية، أي الموسيقى والفلسفة. وهو كاتب أطروحة أولى عن هوسرل (1924)، ثم ثانية عن كيركغارد (1931)، ويقرأ بحماس أعمال لوكاش الشاب، **الروح والأشكال** و**نظرية الرواية**. ويعتني عن قرب بمقالات والتر بنيامين المخصصة للرومنسيين الألمان الأوائل، وللدراما الباروكية. إلا أن الفلسفة لن تقوى على حجب رغبته في الموسيقى. يتابع في فيينا، ابتداء من العام 1928، دراسته للبيانو

وللتأليف الموسيقي، تحديداً عند ألبان برغ، الذي سترتبطه به صلة صداقة. ويشارك، منذ العام 1957، في مدينة درمشتاد (Darmstadt)، بصفة هاوٍ متنور، في التوجهات الجديدة للموسيقى «المتسلسلة»(*) (Sérielle)، التي حددها كارلهاينز شتوكهاوزن (Karlheinz Stockhausen) وبيار بوليز (Pierre Boulez). إلا أنه يَبقى مقتنعاً، حتى موته، بأن موسيقى شونبرغ وحدها، موسيقى الترتيبات الموسيقية الحرة، قبل النظام الموسيقي ذي الدرجات الاثنتي عشر، وقبل الموسيقى «المتسلسلة»، توفّر مثالاً أصيلاً عن «موسيقى الحرية».

ديالكتيكية العقل (*La Dialectique de la raison*)، المنشور في العام 1947، والذي صاغه بالتعاون مع هوركهايمر، هو أحد الكتب الأساسية في النظرية النقدية. لا يتم فيه تناول الموسيقى مباشرة، لكن الكاتبَين يتساءلان فيه، بالمقابل، عن مصير الفن والثقافة عموماً في المجتمع الحديث. غير أننا لا نقوى على فهم هذا المصير إلا بالعودة إلى أصول الحضارة الغربية، في هذه اللحظة التي تتأكد فيها، للمرة الأولى، هذه الثقة المطلقة بسلطة العقل. مثل هذا الانشغال سبق لنا أن وقعنا عليه عند نيتشه وعند هايدغر.

إلا أنه يتوجب، عند هوركهايمر وأدورنو، العودة إلى قبل ذلك بكثير، إلى تكوين «اللوغوس»، إن أردنا التعرف على المكانة الأساسية التي يشغلها في الغرب. والتنقيب الآثاري في العقل، الذي يقومان به، يقترب بصورته هذه مما أسماه الفيلسوف جاك دريدا (Jacques Derrida) بـ «تفكيك اللوغوسية الغربية المتمركزة على

(*) يشير إلى لغة موسيقية غير نغمية، تقوم على استعمال متسق ومتتابع كالسلسلة، للاثني عشر صوتاً من دون أي سلم موسيقي آخر.

ذاتها». لم يعد المقصود التأسف على حالِ انحطاط الحضارة منذ العهد الإغريقي، وإنما الكشف عن أحد أغرب الألغاز في تاريخنا. وهو هذا اللغز تحديداً: كيف للعقل، المبدإ الأعلى الذي صاغت بموجبه فلسفة «الأنوار» مثالات الإنسانية الكبيرة ـ أي حقوق الإنسان، الحرية، العدالة والمساواة ـ كيف له أن ينقلب على نفسه، وأن يتحول إلى أداة هائلة في السيطرة، وقابلة لأن تستعبد الطبيعة كما البشر أنفسهم؟ كيف يمكن تفسير التباين بين القيم، التي أعلنتها الليبرالية الديمقراطية عالياً وبقوة، وهي وارثة الثورة الفرنسية، وبين الواقع البليد الذي انتهى إليه العقل، إذ جرى تحريفه شيئاً فشيئاً إلى عقلانية تكنولوجية؟

هوركهايمر وأدورنو تلاعبا بمعنيي لفظ «عقل»، المبدإ الأعلى وملَكة المعرفة في الوصول إلى الحقيقة. في الحالتين، هذا العقل غامض، ديالكتيكي: يحرر الإنسان من عبودياته، ويعتقه من الظلامية، لكنه يولّد معه، ولاسيما في الرأسمالية المتقدمة، وعياً تكنوقراطياً موضوعاً في خدمة طبقة مسيطرة. تترجم الحرب العالمية الثانية، الكارثة العالمية، عند هوركهايمر وأدورنو، قدرة العقل هذه على تدمير نفسه. ليس المقصود، مثلما اعتقد لوكاش، «تدمير» العقل، ولا «كسوفه»، مثلما أشار هوركهايمر إلى ذلك، ذات يوم، وإنما ميل دائم للعقل إلى التدمير الذاتي.

ما هي نتائج هذه الظاهرة على المستوى الفني والثقافي؟ عايش الفيلسوفان، في الولايات المتحدة الأمريكية، التطوّر الهائل لوسائل الإعلام، من سينما، وصحافة، وأسطوانات، وإعلانات. كما جعلتهما «الدمقرطة الثقافية»، الموضوعة تحت رقابة شكل آخر من العقلانية، هو الاقتصاد، يبديان الشكَّ حيالها. هذه الدمقرطة انتهت إلى أن تكون مسألة إدارة ودعاية، إنها تحصل على نتائج أكيدة،

لكنها تكتفي خصوصاً بتوزيع فتات الثقافة التقليدية. هوركهايمر وأدورنو ينحتان، لهذا الغرض، مصطلحاً بات، اليوم، شائعاً، وهو «الصناعة الثقافية»، لتحديد ظهور ثقافة منمّطة، مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الاستهلاكية. يذكر هذا النقد، طبعاً، بما سبق لماركيوز أن تحدث عنه من طابع «توكيدي» للثقافة، كما يذكر أيضاً بأطروحات بنيامين عن فقدان الهالة.

إن التنديد بالصناعة الثقافية ضمني في كتاب **نظرية جمالية** لأدورنو، إلا أنه لا يشكل العنصر المحدِّد لتفكيره في الفن الحديث. يعترف أدورنو بأن «المسار الذي يقود، اليوم، كل عمل فني إلى المتحف، حتى الأخير من أعمال بيكاسو، بات غير قابل لأي رجوع عنه». ولم تعد مواجهة هذا المسار، مباشرة، بالأمر المجدي. بل يسخر أدورنو من النقد الذي لا يلوي على نفسه، والذي يعلن دوماً بأنه «مستاء من ثقافة، هي التي أعطته، بسبب أزمتها، حقه في الوجود».

إن التصرف المناسب ما عاد يتعيّن، إذاً، في تمضية الوقت، في تحقير المؤسسة الثقافية، بل في استخراج الأعمال المطمورة في المتاحف. وبفضل تحليل عميق لمثل هذه الأعمال ـ التي لها أن تخضع لـ «تحليل مثولي»(*)، يعتقد بأنه يستطيع إظهار ما في العمل من طابع مدمِّر، سجالي، كان قد تخفف منه عند دفنه في متاحف خلود الثقافة.

إلى هذا، إن الدمج الإلزامي للفن التقليدي في النسق التجاري

(*) أي أنه تحليل يأخذ بالعمل في ما يمثل عليه، في ما هو متأصل فيه، في ما يلازمه، لا بما يحيط به، أو يحيل عليه، وهو مستقى من تفسير فلسفي يفيد أن الشيء يتعيّن في كونه، في تجربته.

يمده بحجة، حسب أدورنو، للدفاع عن أعمال الطليعة، بما فيها الأعمال الصعبة ظاهراً. هذه الأعمال صعبة، بالطبع، إلا أن لها فائدة، بأي حال، وهي مقاومتها للتصفية - بأسعار رخيصة - التي تجريها الصناعة الثقافية. وتحظى هذه الأعمال، حسب أدورنو، بحماية من أي استيعاب ممكن لها، ما يجعلها حافظة لقوتها النقدية إزاء المجتمع. إلا أن أي حداثة تشيخ، وتنتهي إلى أن تكون كلاسيكية، لذا يتوجب، وفي صورة دائمة، الترويج للأعمال التي تقوم على حداثة جذرية، وهي الأعمال التي تَستوعب المواد والوسائل الأكثر تطوراً في العصر الذي أبدعت فيه. لهذا الغرض يستعير أدورنو من رامبو جملته الشهيرة: «علينا أن نكون حديثين قطعاً».

هناك تناقض بالطبع: يقبل أدورنو، في ميدان الفن، بوجود عقلانية تقنية وعلمية، ويندد بنتائجها السلبية على التطور الاجتماعي، إلا أن المقصود لا يتعيّن في العقلانية نفسها. إذا كان أدورنو يخاطر في الهرب إلى أمام الحداثة الفنية، فذلك، لأن أعمال الفن تحديداً ليست أغراضاً مثل غيرها: إنها تحاكي - بل يمكن القول إنها تقلّد مثل الببغاء - العقلانيةَ التي تسود في عالم الواقع، المنزوع الأحلام، من أجل أن يحدد بقوة أكبر المسافة التي تفصل الظاهر الفني عن الحقيقي.

هكذا تستخلص موسيقى شونبرغ الخلاصات الأبعد من التنظيم العقلاني للغة الموسيقية. والمؤلف يستعمل التنافرات، التي كان قد جرى استبعادها من سابقيه، لكي يترجم بواسطتها العذابَ في عالم هو ضحية الكارثة والرعب. وإذا كانت هذه التنافرات ترعب السامعين إلى هذا الحد، يقول أدورنو، فذلك لأنها تخاطبهم في ما هم عليه في ظرفهم الخاص تحديداً.

وفي الأدب، إن الحوارات التي تبدو مختلة في مسرح بيكيت، في **نهاية لعبة** (*Fin de partie*) وفي **انتظار غودو** (*En Attendant*

(*Godot*)، تؤدي الدور عينه الذي تلعبه التنافرات الموسيقية المذكورة: ترداد كلمات، الصمت المتكرر بين الردود، التهكم المبثوث في الوضعيات المسرحية، هذه كلها لا تصف كارثة عالم قيد الانحطاط، وإنما لها فعل أقوى: إنها تترجم ما فيه من عبث مأسوي من دون الحاجة حتى إلى تسميته.

هكذا نتوصّل إلى فهم إحدى الأفكار الأساسية عند أدورنو: إن أعمال الفن لا تنتقد الواقع بتصويره في صورة واقعية، مستغلةً بذلك الصور أو مضامينها، وفق تطلبات الفن التشبيهي. كما يرفض أدورنو الأعمال التي تدّعي التعبير عن مضمون سياسي محدد، وتغرق في الدعاية الترويجية. إذا كان العمل يضع الواقع محلّ نقد، وإذا كان يفعل فعله بقوة في الجمهور، وفق المعنى المأمول منه، فإن هذا يعود إلى شكله غير المتعاهد عليه: شكل مهزوز البنية، متخلِّع، أي «مشغول» بمعنى ما (لكي يظهر بالتالي على هذه الحالة). **غيرنيكا** (*Guernica*)، لوحة بيكاسو، هي على خلاف مع أي صورة فوتوغرافية واقعية تصور مشهد مجزرة. ومع ذلك فإن تنديدها بالنظام الفاشي ليس أقل عنفاً مما كان له أن يتحقَّق لو كانت اللوحة صورةً فوتوغرافية. ولقد أخطأ الجمهوريون الإسبانيون إذ ظنوا بأن التخلّعات الشكلية تشوه اللوحة وتضعف من تأثيرها النقدي.

هذه الردود تُظهر فقط لأدورنو بأن التمييز الشهير بين الشكل والمضمون ليست له أي صلاحية، فالشكل هو أيضاً مضمون. في الماضي، كما في الحاضر. كان الشكل، ببساطة، في الزمن الماضي، تكوينياً للظاهر الجميل، كما كان يحول طبيعة المشاهد الأبشع، ويتسامى بها، بدعوى «جمال الفن»، وهو دور تخلى الشكل عنه في وقت ما من التاريخ، حيث إن الحياة، حسب لفظ أدورنو، معطلة.

إن أشكال الفن الحديث، التي هي بدورها معطلة، تعبّر بهذه

الطريقة عما هي عليه حقيقة العالم والمجتمع، مثلما أصبحا عليه، أي أنهما أصبحا غير أصيلين وفاسدَين. تمتلك هذه الأشكال، حسب تعبيره، «مضمونَ حقيقة» يسمح لها بمقاومة أي استيعاب تلقائي لها من قبل المجتمع الحالي. لهذا، فإن الفن الذي ينظر إليه أدورنو، على الرغم من كل شيء، مثل وعد سعادة، لا يقوى إلا على التعبير سلبياً عن المنظور الذي بات بعيداً عن مصالحة بين الفرد والعالم.

هكذا تظهر جمالية أدورنو مثل جمالية «سلبية»، حتى في رفض الفيلسوف لرسم صورة جانبية عن مجتمع «آخر»، مجرد من السيطرة، غير قمعي، غير نزاعي ومن دون عنف.

فالفن لا يقوى على تحصيل معنى إلا في سلبية العالم الحاضر. وقد أظهرت معسكرات أوشفيتز (Auschwitz) و«الحل النهائي»(*)، حسب أدورنو، بطلان الثقافة الغربية، العاجزة عن أن تتدارَك الكريه، وما لا يسمى، وعن تقديم علاج له. أمن الممكن كتابة قصيدة بعد البربرية؟ أدورنو يشك في ذلك، ثم يصوب كلامه: إن التخلي عن الإبداع الشعري، عن الفن، يعني الاستسلام بكل بساطة للبربرية. وهذا يعني أيضاً أن الفن لن يكون الشاهد أبداً ـ ولا الكتابة ـ عن العذابات المتراكمة عبر التاريخ.

بلغت جمالية هيغل عتبة الفن الحديث، حسب تحديده لمهمتها، أما جمالية أدورنو فوصلت إلى فجر فن غير قابل تماماً للوصف. في الثلاثينيات، كانت تمثل هذه أحدَ المساعي الفلسفية والجمالية النادرة، التي سعت إلى فهم التعبير الاجتماعي، والسياسي

(*) يشير «الحل النهائي» إلى سياسة الإبادة النازية التي قررتها في شأن عدد من الأعراق في عدد من «المعسكرات»، والتي باشرت في تنفيذها في القسم الأخير من حكمها، وقبل سقوطها.

والأيديولوجي للثورات الشكلية في الفن الحديث، في الزمن عينه الذي كان يناضل فيه من أجل الاعتراف به.

في العام 1970، اختتم كتابُ **نظرية جمالية** دورة فلسفات الفن الكبرى، التي افتتحَها كَنْت وهيغل، ويشكل، اليوم، آخر المحاولات النسقية التي عملت من أجل فهم تعبير الفن على المستوى العام الذي لفلسفة التاريخ.

إن الغائب الأكبر في جمالية أدورنو هو التصوير. كيف يمكن تفسير هذا النقص؟

يتصل غالب المرجعيات الفنية، عند أدورنو، بالموسيقى الغربية الكبيرة، بين كلاسيكية وحديثة. كما يترجم تطورها من باخ إلى بوليز (Boulez)، عنده، تطوراً متصلاً للمواد الموسيقية. هذه المواد لا تتألف فقط من النوتات، بل من كل ما يقع بين أيدي الفنان في لحظة الإبداع: الأصوات، الائتلافات الموسيقية، الأشكال، الأساليب، الوسائل التقنية... إلخ. وهذه المواد ليست مادة بسيطة، أولى، خالصة، حيادية، يجدها الفنان في حالتها الخام، وإنما هي مواد عاشت في الماضي وفي مجتمع بعينه، كما أن فنانين، من عهود مختلفة، عملوا بها بطرق مختلفة عن المستعمَلة اليوم. إن أي موسيقي في العام 2000 يستطيع ـ إن شاء ـ أن يضع مقطوعة فالس حسب نوتة (فادييز ماجور)، وفق طريقة شوبان، ولا يتأخر عالم المنوعات عن استثمار هذه الطريقة. غير أن هذا الموسيقي يضع نفسه، حسب أدورنو، في مستوى من تطور المواد الموسيقية هو أقل تقدماً مما هو عليه في العهد المعاصر. إلى هذا، فهو مهدد بأن لا يبلغ قوة شوبان، إذ يقلّده، كما أن له حظوظاً قليلة بأن يتم اعتباره مثل مؤلف طليعي أو حديث بكل بساطة.

إن مجموع نظرية أدورنو الجمالية تتأسس على هذه الفكرة، وهي أن المواد الفنية، التي حددها المجتمع والتاريخ، خاضعة لعقلانية متزايدة. ولكن هل ما هو صالح، إجمالاً، للموسيقى الغربية، في فترة بعينها من تاريخها، ينطبق كذلك على الفنون التشكيلية؟

هكذا يستعيد أدورنو مسألة «التصوير نظير الشعر»، التي اختلف عليها فنانو النهضة، والتي سعى ليسنغ إلى حلها. كما يشتبه أدورنو بوجود تشابه عميق بين الموسيقى والتصوير، بين الموسيقى غير النغمية وبين التصوير غير التشبيهي تحديداً. وهي قربى تتعيّن في الطابع التعبيري للغتيهما. هذه اللغة تتطور، إنها تعمل من أجل موضوعية أعلن عنها التصويرُ التجريدي عند بول كلي، هو الموسيقي والمصور في آن[28].

أمِن المرجو أن يعمل كل من هذين الفنّين من أجل موضوعية متزايدة؟ ألا يخشيان، حينها من فقدان طابعهما الكتابي؟ يقلق أدورنو من هذا الاحتمال: كيف لفن يتوقف عن أن يكون لغة وتعبيراً، أن يستمر في كتابة عذابات التاريخ؟

يشك أدورنو، في الواقع، في صلاحية هذه المقارنة. ما يضايقه لا يتعيّن في الموسيقى، وإنما في ميدان كفاءتها. إنه يرى في شونبرغ الفنان الذي نجح في الجمع بين التأليف الخالص العقلاني والتعبير، وبين الموضوعية والذاتية. وهو يعترف نفسه أنه لا يعلم الوجهة الذي سيتخذها التصوير بعد كلي.

قبل شهور على وفاته، يختلي أدورنو بنفسه لوضعِ كتاب

---

(28) Theodor Wiesengrund Adorno, *Sur Quelques relations entre musique et peinture*, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy avec la collab. de Jean Lauxerois, croisées (Paris: la Caserne, 1995), pp. 31-51.

عن. . . بتهوفن! لعله لايزال يتذكّر السطور التي كتبها، ذات يوم، عن غوستاف ماهلر (Gustave Mahler): «بحرّية من لم تبتلعه الثقافة تماماً، يلتقط متشرد الموسيقى قطعة الزجاج التي وجدها على طريقه، ويعرّضها للشمس من أجل أن تشع بآلاف الألوان».

أدورنو يستخلص، على المستوى الشخصي، نتائج كتابه **جمالية سلبية** (*Esthétique négative*). وهو مقتنع بأن الثقافة تتهيّأ لابتلاع كل شيء، كما بات أكيداً من أن الإدارة والبيروقراطية المتزايدتين في المجتمع المعاصر تحدان شيئاً فشيئاً من استقلالية الفرد، ما يجعله يلجأ إلى عزلة فيها شيء من الترفع. إنه يعبّر تماماً عن الأمل بأن «يبلغ الجميع ما يظهر دائماً على أنه ميزة»، غير أنه يرفض جميع الأشكال الحديثة في التوسط الثقافي، التي تسمح عملياً بتقاسم التجارب الجمالية الحقة. هذا الرفض لكل تسوية مع عالم الاتصال يحدد الحدود التاريخية لنظرية أدورنو، في اللحظة التي يفرض فيها الانعطاف الثقافي للجمالية نفسه بما لا يمكن الرجوع عنه.

II

الانعطاف الثقافي للجمالية

إن تطور الفن في السنوات الثلاثين الأخيرة غني بالأحداث والتقلبات: ولادة ثم دفن الطلائع الجديدة، النمو الهائل لسوق الفن والاستهلاك الثقافي، ثم أزمة الواحد كما الآخر، إعلان الحرب المتبادَلة بين الفن الحديث والفن المعاصر، انبثاق الفن التكنولوجي ونوستالجيا القيم التقليدية، إعلان مبكر لوفاة الحداثة وصادر عن حداثة عابرة، نقد فني ضائع الوجهة وجمالية متراجعة، دعم متعاظم من «الدولة الثقافية» والسلطات العمومية لفن محيّر للجمهور في الغالب. . . إلخ.

هذه الأحداث، التي تطول قائمتها، تربك أي مسعى لنظر شامل. وتناقض كذلك الأمل في التوصل إلى نظرية عامة للفن عن فترة تاريخية لاتزال، بأي حال، فترتنا. يتوصل الجمالي الفيلسوف، في أحسن الأحوال، إلى تعيين بعض الميول المسيطرة، في ما يقع أبعد من الموضات والتيارات المتناقضة أحياناً.

فمن الواضح، على سبيل المثال، أن وزن المؤسسات العامة والخاصة في الميدان الثقافي، كما الدور المتعاظم لوسائل الإعلام في إنتاج الأعمال وذيوعها، يغيّران مكانة الإبداع الفني في المجتمع الحالي.

إن مسألة العلاقات بين الفن والسياسة، الشديدة الأهمية بعد في السبعينيات، تظهر اليوم مثل مسألة بالية. وقد كان المقصود، في ذلك العهد، إعادة تثبيت أهمية الحمولة النقدية للطلائع، كما كانت عليه في بدايات القرن (العشرين): يتم التشديد على التعبير اللاذع للانقلابات الشكلية من أجل النضال ضد المؤسسة، وإعادة إدراج الفن في الحياة اليومية. إن الجمالية وفلسفة الفن يجلبان ضمانتهما النظرية للفنانين، الذين يسعون إلى تخريب السياسة الرسمية للعمل الثقافي.

منذ العام 1968، أعلن دانيال بورين (Daniel Buren) أن كل واحد، من غير الفنانين، أي «الآخرين»، يتمتعون بمواهب بدورهم، في صورة مسبقة، لا تقل عن موهبة الفنانين أنفسهم: «إن الشيء الوحيد الذي قد نقوى على فعله، بعد رؤية لوحة مثل لوحاتنا، هو القيام بالثورة الشاملة».

في العام 1974، في **فن وسياسة** (*Art et politique*)، يناضل مايكل دوفرين (Mikel Dufrenne)، بحماس وحيوية، من أجل فن شعبي فعلاً، متيسّر للجميع. يعيد دوفرن، متأثراً بنظريات ماركيوز، تشغيل طوبى فنية وسياسية في الوقت عينه، حيث الجمال، واللعب، والمتعة تنفذ إلى جميع أبعاد الوجود: «أينما كان، حيث أن أبدع تعني لعب، وحيث اللعب يدرج لعباً في النسق، ويهزّ في مكان ما علاقات السيطرة والقناعات الايديولوجية التي تبررها، وحيث الفن هو سياسة».

تسجل بدايات الثمانينيات تفتتاً ملحوظاً لهذا البعد السياسي، الأيديولوجي والمعادي للثقافة في الفن.

إن موقف أدورنو السلبي، وطريقته في التثمين المفرط للتجربة

الفردية، التي ينظر إليها بأنها لا تسهل التواصل معها، باتت تثير مواقف متردّدة منها. كما يلومه بعض الفلاسفة، الذين أيّدوا في الغالب نظريته، في رفضه الثابت لأي مساومة مع الصناعة الثقافية. وهم يعتبرون أن التجربة الجمالية لأعمال الفن الكلاسيكية أو الحديثة، غنية وكثيفة كفايةً لكي تقوى على مقاومة أي إضعاف من وسائل الإعلام، وأي تبسيط للثقافة.

جمالية القبول: هانز روبرت يوس

منذ العام 1978، يَشرع هانز روبرت يوس في تطوير أسس **جمالية التلقي**[1] (*Esthétique de la réception*) المطبقة أساساً على الأدب. وهذه الجمالية تشدّد، مثلما يدل عليها اسمها، على أهمية القبول، وعلى «استقبال» العمل من الجمهور. ويشدد يوس تحديداً على الدور الأولي لردات فعل القراء، لأحكامهم وانتظاراتهم من الأعمال الجديدة. وهناك ثلاث ردات فعل إزاء الجدّة الفنية: الرضا التلقائي، والخيبة، بل الاشمئزاز، أو الرغبة في التبديل أو في التكيف حسب الآفاق غير المسبوقة التي يكون العمل قد افتتحها. بالنسبة إلى يوس، هذه المواقف المختلفة، ما يسميه تحديداً بأنه «أفق انتظار»، لا تتساوى في قيمتها، بل تسمح بوضع قواعد للإجادة، وإدراج الأعمال في تراتبية: هكذا نقوى على إعطاء ميزة للأعمال التي تجلب إلى القراء، بسبب درجة جدّتها، متعة غير

---

(1) Hans Robert Jauss, *Pour Une Esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard; préface de J. Starobinski (Paris: Gallimard, 1978).
إن هذا الكتاب هو مجموعة من النصوص ويعود بعضها إلى ما قبل العام 1972، تحديداً **مدح قصير للتجربة الجمالية** (*Petite apologie de l'expérience esthétique*)، التي تحمل طابعاً سجالياً مع أدورنو. أما هانز روبرت يوس، المولود في العام 1921، فهو أستاذ الأدب في جامعة كونستانس.

معهودة. إنها لا تلبي رغبة مبرمجة في العادة، بل انتظاراً سرياً، وتستبق، بمعنى ما، تطلعات ضمنية.

يوس يضع إصبعه على أحد النواقص في نظرية أدورنو: إنه يظهر قيمة التمتع الجمالي، ويعتبر أنه لا يتبدد، إذ يتم نقله إلى جمهور مهما كان عريضاً. يتعين، إذاً، حسب تعابيره، «ترميم الوظيفة التواصلية للفن، بل الذهاب أبعد حتى حدود إعادة وظيفتها الإبداعية في إنشاء القواعد».

أليس في هذا ما يظهر، على ما يقول يوس، ثقةً كبيرة بكَنْت، الذي كان الذوق يتعيّن عنده تحديداً بالقدرة على الحكم على كل ما يسمح لنا بالتواصل مع أي إنسان، بما فيه شعورنا؟ ألا يربط كَنْت قيمة التمتع من دون غائية بالقدرة على تقاسمه من الجميع؟

جمالية وتواصل: يورغن هابرماس

إن تصورات يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) تلعب دوراً هائلاً في إيلاء أهمية لعالم التواصل تحديداً عند فلاسفة وجماليين معاصرين. إنها تشرّع، على المستوى النظري، فكرة أن وسائل الإعلام التكنولوجية تزيد من ذيوع أعمال الفن عند الجمهور، كما تساعد، بهذه الصورة، على تجديد نافع للتجارب الجمالية.

يورغن هابرماس (المولود في العام 1929)، الأستاذ المساعد السابق لأدورنو في جامعة فرانكفور، هو وارث منشق لـ «مدرسة فرانكفورت». وهو ينتقد، في مواضع عديدة، في إنتاجه، الأطروحات التي بلورها هوركهايمر وأدورنو بخصوص الصناعة الثقافية. ولا يعتقد أبداً بأن خضوع الأعمال للنسق الاقتصادي يحول المتعة الجمالية إلى نوع من التسلية البسيطة. ومن الخطأ، حسب هابرماس، التفكير بأن الاستهلاك الثقافي يخدم كتعويض عن

مكبوتات الوجود اليومي. ووسائل الإعلام هي، في صورة أساسية، حاملة لغة، أي «مكبّرات للتواصل اللغوي»، كما أن لها ميزة إزاء الزمان والمكان. إنها تجعل تداول الخطاب «مكثفاً» للغاية، وتسمح بحصول علاقات ذاتية بين الأفراد، وبما يسهّل تفاهمهم. وبما أنها كذلك، فهي ليست مرتبطة بالنسق التجاري. إنها، وعلى العكس من ذلك، تيسّر إمكانَ نقل التجارب الجمالية إلى جمهور متسع، وتلبية وعد السعادة، إذاً، المتضمّن في أعمال الفن، وهو الوعد العزيز على أدورنو.

في مقابل هذا العقل البارد والتهكمي ـ «العقلانية الاستعمالية»، الذي يقود العالم، حسب هوركهايمر وأدورنو، إلى الانغلاق البيروقراطي وإلى العمى، يُقيم هابرماس «العقل التواصلي»، وهو عقل مبني على الخطاب، على التداول، على التفاعل بين الأفراد.

ليس هناك، إذاً، حسب هابرماس، عقل واحد، هو نفسه، وهو عينه المحكوم عليه بأن يصير أداةً قمعية. هناك، على العكس، أشكال مختلفة من العقلانية، العلمية، الأخلاقية، الجمالية. وهي ليست متنازعة في ما بينها، ولا مرشحة للمواجهة. يلحظ هابرماس أن الجمالية أو علم الجمال، في القرن الثامن عشر، مع بومغارتن تخصيصاً، يتناسب مع تمييزات في العقل. لم يغب عن بالنا ما سبق أن قلناه عن بومغارتن، وهو أنه حدد الجمالية مثل شكل داخلي للمعرفة، طالما أنها، وعلى الرغم منها، موصولة بالحساسية.

لا يستبعد هابرماس، إذاً، إمكان أن تقوى الجمالية، مع الوقت، على التأثير في غيرها من العقلانيات، وفي الوجود اليومي أيضاً. سننتهي، على هذه الصورة، وفي منظور بعيد، إلى مصالحة بين جميع أوجه العقل. هذا الاحتمال، الذي أورده هابرماس، أليس مدعاة إلى الشك فيه: ألا ينتسب تحقيق مثل هذا الهدف إلى الطوبى؟

غير أننا نرى أيضاً ـ إلا إذا أقمنا في عزلة بعيدة عن العالم المحيط ـ بأنه لا يوجد أبداً أي احتمال آخر: القبول بقواعد النسق الحالي هو أيضاً رفع التحية لـ «سيادة» فن قادر على البقاء، على الرغم من المعالجات السيئة التي تلحق به من النسق الثقافي. إن أي عمل، مثل زجاجة مرمية في البحر، يتابع طريقه: لا أحد يدرك فعلاً قوة رسالته، ومن سيكون مستلمها.

إن غالب أعمال هابرماس المتأخرة في فلسفة الفن، سواء في أوروبا أو في الولايات المتحدة الأمريكية، تترجم سكينة النقد هذه مقابل الصناعة الثقافية والنسق التجاري. وهي أعمال تتوجه أكثر إلى الفن المعاصر، وتنشغل خصوصاً بإيجاد مكانة للفن في المجتمع الحالي، مشدّدة على قدرات الابتكار في إبداع فني دينامي للغاية وغير متوقع، وهي ترفض، بالتالي، السلبية المطلقة في نظرية مثل التي لأدورنو. وإذا كانت هذه الأعمال تحيّي دفاعه الجريء عن الحداثة، فإنها تعتبره، بالمقابل، نوستالجياً للغاية إلى الطلائع الأولى، وهو بالتالي دفاع متقشف ومنغلق، في نهاية الأمر، على مواقف شديدة المحافظة.

إلا أن هناك طرقاً مختلفة في التوقيع على عقد تحالف مع النسق الثقافي. إما أن نتكيف مع الشروط الحالية، محافظين مع ذلك على الفكرة، أو الأمل، بفن متمرد دوماً، ومعاد لأي محاولة تمأسس له، وإما أن نقبل كلياً بالتنظيم الثقافي الحالي، المولّد احتمالياً لعدد من المتع ولتمتع جمالي متعدد.

يحيل الموقف الأول على التقاليد الأوروبية التي اعتنينا بها، وهي تقاليد حددتها بقوة تجربة الطلائع التاريخية، وخصوصاً الانغماسات السياسية والايديولوجية لهذه الطلائع منذ بداية القرن العشرين. وورثت هذه التقاليد، هي نفسها، التصورات المثاليَّة

والرومنسية التي تجعل للفن دعوى، وهي فتح المنفذ إلى الكينونة، إلى المطلق، إلى الحقيقة. وإذا كان الفن «ظهوراً محسوساً للمثال»، حسب هيغل، فإنه يتحول، عند نيتشه، إلى نشاط ماورائي بامتياز. إنه «أساسي»، حرفياً، عند لوكاش، وكشف للوجود عند هايدغر، ومؤشّر على الحقيقة عند منظّري «مدرسة فرانكفورت». هكذا تم رفع الفن كمثال، وبات يولّد كوناً ظاهراً، معارضاً للواقع. إنه يصلح، إذاً، مثل نموذج، ويقوى على توجيه الطامحين إلى تبديل العالم الحقيقي. ولم يعد فقط وسيلة هذا التحول، وإنما غايةً موجهةً لمشروعات الحداثة.

أما الموقف الثاني فهو يحيل على التقاليد الأنجلو ساكسونية، أي على الفلسفة التحليلية. وهي تستند، في ميدان الفن، بصورة أساسية، إلى أعمال الفيلسوف الأميركي نيلسون غودمان (Nelson Goodman). وترسم الفلسفة التحليلية تحديداً لنفسها مهمة «تحليل» بنية اللغة التي تتولى تعيين الأشياء. إنها تعنى، بدل أن تتساءل عن تعبير الخطاب، بالنحو وبالطريقة التي يعمل فيها الخطاب من خلال نظمه للعلامات والرموز.

لنأخذ مثالاً بسيطاً، بل مبسطاً. إن قسماً كبيراً من التقاليد الفلسفية يحضنا على التفكير في أن العالم يتقدم إلى ناظرنا مثل لوح يحتاج إلى فك أبجديته. لحسن الحظ، في حوزتنا المفتاح الذي يسمح لنا بفهمه، أي اللغة، غير أننا نعتبر هذه اللغة مثل انعكاس أمين، إلى هذا الحد أو ذاك، للواقع. هذا لا يعدو كونه وهماً، حسب غودمان: اللغة لا تقول شيئاً عن العالم، إنها ببساطة نسق رمزي يسمح لنا بـ «فبركة» عوالم، سواء للمعرفة، أو الطبيعة أو الفن.

سنرى لاحقاً الدورَ الذي ستلعبه إعادة تجديد أفكار غودمان في السجال الجمالي المعاصر، ولكن يتوجب، منذ الآن، قول بعض النقاط الأساسية عن هذه النظرية.

نيلسون غودمان ولغة الفن

يعلن نيلسون غودمان، في **لغات الفن. مقاربة نظرية الرموز** (*Langages de l'art. Une Approche de la théorie des symboles*) (1968)، عن رغبته في إعادة الاعتبار للجمالية في نظر العلميّين عموماً، الذين ينظرون بعين الاحتقار إلى هذا الاختصاص. والحجة الأكثر إقناعاً تتمثل تحديداً في إظهار أنه لا يوجد فارق أساسي بين التجربة العلمية والتجربة الجمالية: الفن، مثل العلم، نسق رمزي، «صيغة» عن العالم، وطريقة في صنعه.

ما الذي أعاق الجمالية، منذ بومغارتن، من أن تكون على ذات مستوى التشدد المعروف في المعرفة المنطقية؟ إنها الحساسية والانفعالات! لنعتبر، إذاً، أن الانفعالات وسائل معرفة، وأنها تعمل بطريقة إدراكية. لنحرر هذه الانفعالات من حمولاتها الذاتية والنفسية، ولنجد فيها وسائل بسيطة تسمح بتمييز الخصائص والصفات الموضوعية التي يتملكها العمل ويعبّر عنها.

الفن، عند غودمان، مسألة معرفة، إذاً، لا تمثيل أبداً. والتجربة الجمالية لا تنبني على الأفكار، على الاستيهامات أو على الرغبات، التي يعبّر عنها العمل. إنها تستند، بصورة أكثر اتزاناً، إلى قدرتنا على رؤية ما الذي يجعل العمل الفني نسقاً رمزياً، وعلى فهم كيف يشتغل نسق الرموز هذا.

ما عادت الجمالية التحليلية تحدد الفن بالقياس إلى ما هو عليه في ماهيته المفترضة أو الآتية، ولكن حسب ما يتلفظ في وجوده وفي ما نقوله فيه. ما يعبّر عنه العمل الفني، ومضمونه، وفكرته، لا يحسب لها، إذاً، أي حساب.

يبعد غودمان عن هذه الصورة جميعَ المفاهيم «الكلاسيكية»

لفلسفة الفن التقليدية، مثل المتعة والتمتع وغيرها من المؤثرات. تصبح المسائل المتعلقة بالذوق، والجمال، والحكم، وقيم الأعمال، ثانويةً تماماً، تمّحي تماماً لصالح البحث عن عناصر موسومة، حسب غودمان، «دلائل الجمالية»، التي تسمح بالتمييز تحديداً بين الجمالي وغير الجمالي منها: «إن التمييز، الذي أقيمه هنا بين الجمالي وغير الجمالي، مستقل عن أي اعتبار ذي قيمة جمالية. هذا ما تسير عليه الأمور بالضرورة. إن تأديةً كريهةً لـ **السمفونية اللندنية** جمالية أيضاً مثل التأدية الرائعة لها، كما أن نصب **الصليب** لبيارو ليس أكثر جمالية، بل أفضل مما قام به من تسلى في تلطيخ الألوان. ودلائل الجمالية ليست علامات ميزة، كما أن إطلاق هذا الطابع أو ذاك على الجمالية لا يتطلب ولا يوفّر تعريفاً للتميّز الجمالي»(2).

يميّز غودمان، على هذه الصورة، بوضوح، بين مفهومَين جرى الخلط بينهما اعتيادياً: الجمالي والفني. والمهم ليس أن نحكم على عمل بأنه جميل، مستساغ، ناجح، أو موافق للفكرة التي نتمثلها تقليدياً على أنها الفن، وإنما المهم هو أنه يعمل جمالياً.

إن مقال غودمان **متى يكون هناك فن؟** (When is Art?)، المنشور في العام 1977، يحدِّد بوضوح الرهان الجديد. لم يعد السؤال الأساسي مصاغاً كما يلي: «ما الفن؟»، وإنما أصبح: «متى يكون هناك فن؟». أما جواب الفيلسوف فيجدد، في الوقت عينه، برنامج الجمالية التحليلية: هناك فن حين يعمل شيء رمزياً مثل عمل فني.

---

(2) Nelson Goodman, *Languages de l'art. Une Approche de la théorie des symboles*, traduit de l'anglais et présenté par J. Morizot (Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1990), p. 298.

هذا يعني أن غرضاً فنياً ليس في ذاته عملاً فنياً، إنه يصبح على هذه الحال إن قررت النظر إليه على هذه الصورة، أو إن كان السياق يدفعني إلى ذلك. إن وضعنا لوحة لرمبرانت لسد زجاج مكسور فهذا يؤدي إلى أن اللوحة تتوقف عن أن تكون عملاً فنياً، وهي تستعيد وظيفتها هذه ما أن يتم تعليقها في المتحف. هذا المثل الدال ـ وهو ما لا يحصل إلا في النادر ـ ليس من تحصيل الحاصل أبداً، ويثير غودمان (Goodman)، في الواقع، انتباهنا إلى ظاهرة مهمة في الفن المعاصر.

حين عرض مارسيل دوشان عمله الفني **مبولة** (*Urinoir*) أو **قفصَ زجاجات** (*Porte-bouteilles*)، بالتواطؤ مع المؤسسة الفنية، فإنه ما كان يتوقع من المتفرجين الحكم على القيمة الجمالية الملازمة لهذين الغرضين في حد ذاتهما. الحاصل هو أن هذه الأشياء ليست سوى أغراض صناعية، مما هو جاهز، وليست إبداعات يد الفنان. إلا أن دوشان، إذ يثبتها أعمالاً فنية، يجعلها تعمل مثل هذه. غير أننا نعلم جيداً أن «نجاح» دوشان مستمر، حتى أيامنا هذه، في إغراق الخلود في خليط من الانبهار والحيرة.

ففي عصر باتت فيه معايير تقويم الأعمال الفنية مشوشة، وأصبح فيه إطلاق صفة العمل الفني عائداً إلى الاستنسابي، ويشبه المعمودية بمعنى من المعاني، أليس لنا أن نضع جانباً هذه المسائل الدائمة، العصية عن المعايير المعنية بتحديد الأعمال، والتعرف عليها، احتمالاً، بوصفها «أعمال فن»؟ هذا ما ينحو إليه تفكير غودمان.

تبدو هذه الفلسفة التحليلية للفن مترددة في خطواتها، لأنها تظهر، من دون شك، أكثر براغماتية من التقليد الأوروبي. يتوقف الفن عن أن يكون، في نظرها، هذه «الكتابة غير الواعية للتاريخ»، المحمّلة بكل آلام الماضي، التي يتكلم أدورنو عنها. والفن المتجذر

في الواقع يسهم في «صنع عالم»، هو جزء عضوي من الثقافة ومن الحضارة.

تتعيّن المشكلة الكبرى في نظرية الرموز المطبقة على الفن في أنها تقبل لفظ «جمالية» وفق معنى خاص بها. والجمالية، سواء أشاء غودمان ذلك أم لم يشأ، هي، قبل كل شيء، كون من الحساسية، والانفعالات، والحدس، والشهوانية، والرغبات، أي أنها ميدان يسود فيه نزاع قاهر بين الرموز وبين نسق التدوين المناسب لها. والعمل الفني، في المخيال الفردي أو العمومي، يعيش من تعدد التفاسير الممكنة، ومن الأحكام المدققة، المتناقضة أحياناً والمتغيرة، التي يستثيرها. لا تفضي، إذاً، النظرية العامة للرموز المطبقة على معرفة الطبيعة ـ وهي شاغل أول عند غودمان ـ إلى أي «فيزياء». وهذه النظرية تنتهي، بعد تطبيقها على الفن، إلى أن تكون مسعى ترميزياً للأعمال الفنية، لا «جمالياً» لها.

أرتور دانتو و«تحويل الاعتيادي»

إن تصورات أرتور دانتو الجمالية تندرج بدورها في إطار الفلسفة التحليلية المطبقة على الفن. إلا أن المقصود منها لا يقوم على بلورة نظرية للرموز، وإنما على الإحاطة بماهية الفن الحديث.

سعى دانتو إلى الإجابة عن سؤال غودمان: «متى يكون هناك فن؟» بطرق أخرى، منها أنه كيف يمكن تحديداً تفسير الأمر التالي، وهو أن أغراضاً مبتذلة للغاية، مثل نسخ كراتين «بريُو» (Brillo)، التي عرضها أندي وارول (Andy Warhol) في العام 1964، يتم تلقيها مثل أعمال فنية، فيما نجد الأغراض عينها، المشابهة لها تقريباً، في كبريات المساحات التجارية؟

الجواب بسيط: لنضع جنباً إلى جنب علبة «بريُّو» الصحيحة ونسخة عنها من الفنان، أو مِبوَلة ومثيلتها «الفنية» عند دوشان، ألنا

أن نتبين فارقاً «جمالياً» بينها؟ لا، بالطبع، طالما أن الفنانين عملوا كل شيء لكي لا يتم التمييز بين نسخهم ومثيلاتها الأصلية. ونتيجة ذلك هي التالية: وحده التفسير يستطيع شرحَ هذا «التحول» من عمل اعتيادي إلى عمل فني. هذا التفسير يفوت تماماً أي إنسان غير ضليع في الفن، ذلك أن التفسير ليس عملية تلقائية، بل تشترط وجود جمهور مدرك، عارف في الوسط الفني، ويتأثر بـ «جو النظرية الفنية». ودانتو يتكلم على «المناخ» الذي يتولّد من «عالم الفن». هكذا يتمكن العارف، المطلع على معلومات السوق، ووسائل الإعلام، وأهل المهنة، والخبراء المكرسين، من التعرف على الغرض، والإقرار ـ احتمالاً ـ بأنه «عمل فني».

إن ما قام به دانتو يبدو جسوراً، غير أنه ترك عدة نقاط في العتمة. أمن الشرعي، على سبيل المثال، الجمع بين دوشان ووارول؟ أيمكننا تطبيق التعليل نفسه على غرض صناعي، «موجود هنا» ـ حسب أسلوب الفن الجاهز ـ وعلى غرض صنعته أيدي الفنان ـ مثل علب ماركة «بريو»[*]؟

لنقر بأن الظاهرة الفنية تبقى ثابتة، لا تتغير. هل المقارنة بين الغرض غير المعروض وبين الغرض المعروض مقنعة؟ دانتو يوضح ذلك في الواقع: «أعتقد أن العمل يمتلك عدداً كبيراً من الصفات، وهي مختلفة عن التي تكون للغرض الذي يصعب تمييزه مادياً عن الغرض الآخر، الذي هو عمل فني. يمكن لبعض هذه الصفات أن يكون جمالياً، أو أن يمكن من إجراء تجارب جمالية»[3].

(*) وهي علب كرتونية لماركة تجارية من محارم التنظيف، جعلها وارول موضوعاً لعمل فني.

(3) Arthur Coleman Danto, *La Transfiguration du banal: Une Philosophie de l'art*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer; préf. de Jean-Marie Schaeffer (Paris: Ed. du Seuil, 1989), p. 160.

سؤال: ما هي هذه الصفات إن لم تكن قابلة للإدراك؟ إن لم تكن قابلة للإدراك، فكيف يمكن التأكيد بأنها مختلفة؟ وفي أي أمر تكمن الاختلافات بين الصفات «الجمالية» والصفات «غير الجمالية»؟

دانتو يجيب: «(...) ولكن قبل أن نقوى على الرد على هذه الصفات على صعيد جمالي، يتوجَّب علينا أن نعرف أن هذا الغرض، موضوعَ السؤال، هو عمل فني. يتوجب علينا، إذاً، من أجل أن نقوى على الرد في صورة مختلفة على فارق الهوية هذا، أن نعرف، قبل ذلك، الفارق بين ما يعود إلى الفن وما لا يعود إليه»[4].

لو نجمل القول: يتوجب معرفة الفارق لمعرفة الفارق. من أجل التمييز بين أي غرض كان وبين الغرض الفني، يتوجب، قبل ذلك، معرفة أي غرض هو عمل فني. يكمن الحل، كما سبق أن لاحظنا، في التفسير... ولكن يبقى أن نفهم كيف لمؤسسة، في الأصل، أن تتحصل مثل هذا العلم السابق، الذي يمكنها من أن تخمّن أي غرض هو عمل فني.

ألا تعود حيرة دانتو، التي هي حيرة أكثر من زائر لمعرض من الفن المعاصر، إلى أننا نحفظ، هنا، فئة الأغراض «عمل فني» لكي نطبقها على غرض لا يطالب أبداً بمثل هذه الصفة؟

دانتو، مثل غودمان، يعتبر حكم الذوق، والتثمينَ الذاتي والتقويم النوعي، أموراً غير ذات جدوى، ولا تفي بالغرض. ومن الأكيد أنها تزيد، على الأرجح، في الأمثلة المعروضة، من التشويش. أما تفسير الجمهور فهو صالح فقط إن توصل إلى ملاقاة عالية للتفسير الذي يقدمه الفنان عن «عمله». يقوم كل العمل التفسيري، إذاً، على

(4) المصدر نفسه، ص 160-161.

مراكمة أكبر المعلومات عن عالم الفن، لكي نحسن التخفيف، ما أمكن، من الهامش المحتمَل من سوء الفهم بين قصد الفنان والجمهور.

يشدد أرتور دانتو على أحد الميول، الأشد إثارة للسجال، في فن القرن العشرين: الذي يقوم على تعليق إطلاق صفة العمل الفني على ما نعرفه عنه، عن الفنان، عن مشروعاته، عن نزوله في وسط الفن. الفن ليس شيئاً آخر غير الذي نقرّر أن يكون كذلك، أي إنتاجاً خالصاً، لا فنياً وإنما اصطناعي، متولّداً من لعب اللغة والتواصل في داخل المؤسسة الفنية.

من الأكيد، على سبيل المثال، أن «أفعال» جوزيف بويز (Joseph Beuys) لا تتضح إلا انطلاقاً من مقاصد الفنان ومن حياته. و**الكرسي** (*La Chaise*) (1964)، و**طقم اللبد** (*Le Costume de feutre*) (1970)، و**وقفة القطار** (*L'Arrêt de tram*) (1976)، غير قابلة للفهم لمن لا يعرف رمزية المواد المستعملة: الشحم، اللبد، الحديد . . . إلخ. ولن يجد فيها الجمهور، من دون معرفة معنى هذه «الأغراض»، سوى بقايا لا تتمتع - إن أمكن! - بجاذب جمالي أكثر من **المبولة - الينبوع** (*Pissotière fontaine*) عند دوشان، ومن كراتين وارول. يمكننا أيضاً، وفي اختلاف مع دانتو، أن نعتبر هذه «الأفعال» مثل استفزازات: إنها تصدم، من دون شك، في عالم الفن، ولكنها إذا اجتازت مدخل المؤسَّسة، فذلك بأمل ضرب الحيطان وزعزعتها. وهو، مع ذلك، أمل خائب في الغالب.

غير أن تصور فن معاد للجمهور والواقع، عند دانتو، لا ينسينا أنه يشارك، برضاه وعلى الرغم عنه، في «عالم الفن»، وأنه أيضاً «طريقة في صنع العالم»، حسب تعبير غودمان. المقصود، هنا، تدبير تفسير أكثر براغماتية وواقعية، من دون أدنى شك، لدور الإبداع الفني في المجتمع الغربي المعاصر. يبقى أن نعرف ما إذا كانت هذه

الصورة عن فن متصالح مع العالم لا تعدو كونها، تحديداً، الصورة التي يسعى الفنانون إلى تشويشها دائماً.

هكذا نفهم، في صورة أفضل، أصل هذا النقاش المعاصر بين الجمالية التحليلية، ذات التقليد الأنجلو ـ ساكسسوني ـ الأميركي الشمالي تحديداً ـ وبين التقليد الأوروبي، الذي ترغب جمالية أدورنو، على سبيل المثال، في أن تكون وارثته.

بالنسبة لإحداهما، لم يعد مقبولاً إجراء عمليات متمادية لإصدار حكم الذوق، الذاتي دوماً، مدَّعين في الوقت نفسه بأنه جامع. إنها تبرز قيمة وظيفة معرفة الفن، والفرصة المتاحة في الانفتاح على العالم، بل لقبوله مثلما هو عليه.

أما بالنسبة إلى الجمالية الأخرى، بالمقابل، فإن العمل الفني يخفي عناصر تاريخية واجتماعية، تتوكَّل الجماليَّة بالكشف عنها. والعمل لا يكتفي فقط بـ «الحكم» على التاريخ، وعلى المجتمع، وفق طريقته، بل هو مرشح أيضاً بدوره للتقويم والتثمين من قبل الجمهور. كما لو أنه يتكفَّل بإصدار حكمه، في كل مرة، على جودة المقترح الفني.

هل يمكن الوصل بين هذين التيارين الكبيرين في فلسفة الفن؟ المسألة لا تزال مطروحة.

نقد الحداثة : مابعد الحديث

إن الاستقبال المؤيِّد، في فرنسا تحديداً، والمخصص لأطروحات نيلسون غودمان وأرتور دانتو، يعود في أكثر أسبابه إلى السياق الفني والجمالي. إن بروز نظرية تبطل أحكام القيمة عن الأعمال، وتمنح أولويةً للوصف على حساب التقويم، يوافق أكثر

عصراً مهتزّاً، بعد زوال علامات الاستدلال والمعايير الجمالية.

منذ نهاية السبعينيات، وفي مطالع الثمانينيات، اشتدت الانتقادات الموجهة إلى الحداثة وإلى المشروعات الطليعية. والموضة الموسومة «موضة رجعية» كانت، منذ وقت، بادية التدليل على إعادة النظر في معنى للتاريخ، متجه في شكل متتابع صوب مستقبل حداثي ومشرق. ويتوخى عصر مابعد الحداثة ومابعد الطليعة أن يضع كلمة الختام لعصر الحداثة، ولطوبى ذات تمامية إعجازية. العصر هو عصر الفردانية وتأكيد حرية تدع لكل واحد متعة الحكم والتقويم كيفما يسرّه. نتخلى، في ذلك، عن المعايير والقواعد التي وضعها الفن الحديث، ونصبح أكثر تقبلاً لأشكال الماضي وأساليبه.

في فرنسا، في العام 1983، يعلن أحد المدافعين المتحمّسين عن الفن المعاصر في الستينيات والسبعينيات، وفي عنوان فرعي لكتابه، أنه يقوم بـ «نقد الحداثة». يتحقق المؤلف من وجود تفاوت بين دينامية الحياة الثقافية وبين ضعف الفنون التشكيلية المدفوعة إلى أن تغتذي من ينابيع جافة لحداثة محتضرة: دادا، فن مفهومي، بوب آرت، تعبيرية متجددة . . . إلخ.

إنه يخط بألفاظ قاسية وحارّة الرسم المؤسف لـ «الفنون الجميلة»: «من جهة، يعدد الممثلون الأخيرون للتصوير التجريدي والتحليلي، في صورة لامتناهية، تنويعات عن اللامرئي وعن أي شيء كان. ولكي يحسنوا إخفاءَ هذا الافتقار الشديد إلى المحسوس، ينتفخ التفسير بالتناسب المعكوس مع غرضه، وبقدر ما يكون العمل ضئيلاً، يكون تفسيره أكثر علماً. إن طيّة، وخطّاً، ونقطة، في لوحة تصبح ذريعة لهذر فظيع، وتتجاوب فيه الرطانات المختلفة للعلوم الإنسانية (. . .). كما يستكمل متشيّعو الفن المضاد، في مكان آخر، بعد ستين سنة على دادا، تحريك علامات تافهة عن دعوة إلى حمل

السلاح، لا يستجيب لها أحد ـ وما استجاب لها أحد أساساً»[5]. إن التيارات الموسومة مابعد حداثية، التي تتزايد في ميدان الفن والفكر الفلسفي، تظهر، عندها، مثل أدوية منقذة من الأزمة. ما المقصود؟

يجد لفظ «مابعد حداثي» أصله في المناقشات التي تواجه فيها، في الستينيات، المعماريون البنائيون والحداثيون، ورثة باوهاوس (Bauhaus)، ووالتر غروبيوس (Walter Gropius)، وموهولي ناغي (Moholy-Nagy)، وميس فان دير روهي (Mies van der Rohe)، ولو كوربوزييه (Le Corbusier)، وجيل آخر، متأخر، يمثله تحديداً: روبرت فنتوري (Robert Venturi)، وتشارلز مور (Charles Moore). يطلب هؤلاء الرد على الوظائفية التي دعا إليها سابقوهم المشهورون. وهم يعتبرونها متقشفة للغاية، وشديدة التدليل على حداثة العشرينيات ـ الثلاثينيات، ويقترحون عمارة أكثر مرونة، تولي أهمية للواجهة كما للعناصر الزخرفية. وهم، في ذلك، يستبدلون الوظيفة الخالصة بـ «الوظيفة ـ الاختلاق الرمزي». كما يحلو لهم إدخال أشكال الماضي، واللجوء إلى أساليب قديمة، من دون كسر الطابع الوظيفي للعمارة.

يسمّون أنفسهم، إذاً، مابعد حداثيين، على الرغم من الطابع المنفّر لهذا الاشتقاق. لا يحب تشارلز مور هذا اللفظ، وهو المعماري الذي بنى «ساحة إيطاليا» في نيوأورليانز ـ أحد الأمثلة الأكثر سطوعاً عن فن مابعد الحداثة. وإن يعتمده، فذلك يعود فقط إلى أن الفن، والموضة والزينة الداخلية، استولت عليه. في العام 1978، يعلن شارل جنكز (Charles Jencks)، الناقد المعماري، أنه

---

(5) Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité* (Paris: Gallimard, 1983), pp. 12-13.

يستعمل هذا اللفظ للمرة الأولى في كتابه[6] العمارة مابعد الحداثة (*L'Architecture postmoderne*).

يظهر كتاب جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، **الشرط مابعد الحداثي** (*La Condition postmoderne*)، في السنة التالية (1979). ويعرف كتاب الفيلسوف الفرنسي، الذي أعده في الولايات المتحدة الأمريكية، دوياً هائلاً. يشرح فيه المؤلف كيف أن النظريات العلمية الكبرى، الأخلاقية، الايديولوجية والفنية في الحقبة الحديثة، تنزع إلى أن تصبح لاغية. كما أصابت «السيَر الكبرى» أزمةً في شرعيتها. ما عاد أحد يؤمن جدياً بموضوع تطور الإنسانية، ولا بتحرر الإنسان الوشيك بفضل العلم والتقنية. إن مسار الأزمة، حسب ليوتار، لا رجعة منه، ولفظ مابعد حداثي تبخيسي في نظره. لا شيء لنا أن نفعله، على ما يقول، مع ايديولوجية مابعد الحداثة، ولا مع محاكياتها الساخرة، ولا مع شواهدها، التي تجتاح جميع الفنون.

إن هذا اللفظ، مابعد حداثي، يتناوبه معنيان متناقضان، غير أن للموضة ولروح الزمان ما يفعلانه في اللفظ. والمعنى الأول يزيل الثاني، ويصبح مرادفاً لنقد الحداثة، بينما كان ليوتار يطلب منه فقط إعادة تقويم الحداثة. أما اعتراضاته على هذا الخلط فلا تبدل شيئاً. وقد جرى الإعلان عن أن حقبة الحداثة باتت بالية، وأن حقبة «مابعد الطليعة»، الصيغة الفنية لمابعد الحداثة، تنتشر، بسرعة جائحة، في التصوير، والأدب، والموسيقى والفلسفة.

يمكن للفظ المشتق، «مابعد الطليعة»، أن يستثير الضحك أكثر من «مابعد الحداثة»، نظراً إلى تركيبه اللفظي الغريب، انطلاقاً من

(6) Charles Jencks, *L'Architecture postmoderne* (Paris: Denoêl-Gonthier, 1978).

لاصقتين متنازعتين: «مابعد» و«ماقبل». إنه يقترح «بعد» شيء ما، محافظاً في الوقت عينه على شيء من النوستالجيا إزاء الماضي. وهو يوحي بذلك كما لو أنه يريد أن ينبئ بالمستقبل، بينما يستعيد التاريخ بالمقلوب.

هذا الغموض يميّز فعلياً التيارات الفنية في الثمانينيات، وفي الفنون التشكيلية تحديداً: إن «المغالطين»(*) (Anachronistes)، أو «الشواهديين»(**) (Citationistes)، الإيطاليين والفرنسيين، المكرّسين في بينالي البندقية (Biennale de Venise) في العام 1984، والحركة «العابرة للطليعة» (Trans-avant-garde)، التي أطلقها أخيل بونيتو أوليفا (Achille Bonito Oliva)، والتكعيبيين الإلمان المجددين، يعبّرون، في الوقت عينه، عن إرادة ثابتة في تخطي النزعة الحداثية، وعن حيرة كبيرة أمام اختفاء الطلائع. ينهل الفنانون من الذاكرة التاريخية، ويراكمون ويخلطون بطريقة انتقائية بين أساليب متنافرة في العمل الواحد، ويجمعون بين التزييني، والشاهد، والفولكلور، في بناء فوضوي تَظهر فيه إشارات مرحة وساخرة.

هل المقصود تجنب الخوف من الدخول إلى «مابعد التاريخ»، والاحتفاء بمشهد أخير، ساحر، يختتم عرضَ الحداثة؟ يبدو أخيل بونيتو أوليفا ميالاً إلى هذه الفكرة، إذ يصرح في العام 1980 بأن

(*) تصعب ترجمة لفظ (Anachronistes) الذي طلب واضعوه من الفنانين الإشارة إلى غلط، إلى مفارقة أرادوها في الفن: اللفظ يشير، في الفرنسية، إلى مغالطة تاريخية، إذ يتم وضعُ حدثٍ في غير عصره، كما يشير أيضاً إلى من يُظهرون تأخراً مع العصر الذي يعيشون فيه. بهذا المعنى هم «مغالطون»، أي يغالطون، عمداً، في الفن، مُجرين خلطاً بل تشويشاً مقصوداً بين ما يعايشون وماضٍ ما.

(**) يشير هذا اللفظ إلى مجموعة فنية يقوم عملها على استجلاب شواهد من الماضي، من الكتب، وعلى تضمينها أعمالهم.

السياق الحالي للفن سياق كارثة، «وقد ساعدته أزمة معممة في جميع الأنسقة». هذا الشعور بوجود أزمة كلية يصيب الفن، كما الثقافة والاقتصاد والسياسة، كما يقود إلى تصور نهاية ممكنة للتاريخ. هذا لا يعني، بالطبع، أن التاريخ توقف، بل أن الطريقة الوحيدة للإجابة عن غياب معالم الاستدلال السابقة، وعن انحلال القيم التقليدية، تكمن في الاستمداد من تاريخ الإنسانية، من إرثها الذي لا ينضب.

كان بودلير يعرف أن مصور الحياة الحديثة محكوم عليه برسم هيئة حداثة انتقالية، هاربة ومحتملة. إلا أنه لا يمكن تخطي هذه الحداثة إلا بحداثة هي بدورها مؤقتة، وهكذا دواليك. ليس أمام فنان العهد مابعد الحداثي سوى خيار واحد، هو الاستعادة المتكررة للماضي، وهو أيضاً قبول الحاضر. وهو مدعو، بعد تحرره من الطوبى الحداثية، إلى التمتع، بهدوء ومن دون تطلعات وهمية و«مستقبلية»، بمحاسن العهد الحالي: «إن الثقافة الكبرى، والثقافة المشتركة، على ما يصرح أوليفا بحماس، تقيمان وصلاً، يعزّز قيام معرفة ودّية بين الفن والجمهور، وذلك بتعزيز الطابع الجاذب في العمل، والاعتراف بشدته الداخلية».

ليست مابعد الحداثة حركةً، ولا تياراً فنياً، بل هي التعبير اللحظوي عن أزمة الحداثة التي تصيب المجتمع الغربي، ولاسيما البلدان الأكثر تقدماً في الصناعة فيه. هي أكثر من استباق مستقبل تتحاشى تصوره، بل تبدو خصوصاً مثل أعراض جديدة لـ «أزمة في الحضارة». هذه الأعراض تختفي تدريجياً، بينما الأزمة تبقى: إنها تحتل، اليوم، مكانة هائلة في السجال الحالي حول الفن المعاصر.

الفن والأزمة

إن الشعور بأزمة معممة يوافق نهاية كل قرن، إلا أن هذا الانطباع أقوى، من دون شك، حين يحصل في نهاية الألفية.

لا شيء أكثر كشفاً، عن هذه الكآبة المحيطة بمناخات التسعينيات، من اللازمة المتكررة عن موضوع «الفن في أزمة، الأزمة في الفن، الفوضى أينما كان وكل شيء فوضى»، التي تردد صداها المجلات المتخصصة، بل حتى صحافة الجمهور العريض. إن تجميع شواهد مختلفة، مستلة من الانتقادات المتأخرة، يكفي لرسم لوحةٍ عن غرق: «سوق الفن في تفليسة»، «مؤسسة متداعية»، «شبكةَ ثقافية معتمة»، «نقد فني فزع»، «حداثة ديكتاتورية»، «طليعة إرهابية»، «وسائل إعلام استيعابية»، «تعليم فني تفقيري»، «تصوير غير موجود»، «موسيقى معاصرة نخبوية وحميمية»، «فنانون نصّابون»، «دوشان، والد أيام كارثية تالية». . . إلخ.

ولكن لنقلب هذه اللوحة الحزينة، ولننظر إلى وجهها الآخر: تدعم المؤسسات العامة الإبداع الفني المعاصر، وتحافظ على التراث، كما تضاعف المؤسساتُ الخاصة من دعمها للفنانين بفضل سياسات الرعاية والدعم، كما أن جمهوراً متحمساً للفن، ووفيًّا له، يتدافع في سبل المهرجانات والمعارض، فضلاً عن الدور المتعاظم لوسائل الإعلام التكنولوجية في ميدان التجربة الجمالية الفردية.

ألا نميل، حينذاك، إلى نسيان أن الشكوك والاضطرابات والتفاقمات، تعلّم طريق تاريخ الفن، بخاصة في القرنين الأخيرين، اللذين وقعتهما القطائع، وتتابع النظريات والعقائد، والصدمات المتكررة التي أحدثتها الطلائع؟ ألا تشير الأزمة إلى حالة دائمة في التطور الفني، وكذلك في المجتمع بكامله؟

إن كل عصر يحس هذا الشعور، وهو أنه يشكل لحظة مفصلية، تتأرجح بين النوستالجيا إلى «ما كان عرضةً للنظر»، وبين الرغبة «في النظر إلى ما لم ير بعد»، وهي فترة من الإزعاج والتردد، حيث لا تكون القيم القديمة قد استبدلت بعد بالجديدة، وهي لحظة

من الجزع العميق، حيث أن «الإنسانية تعكس بشكل لاواع رغبتها في البقاء في وهمية الأشياء غير المعروفة بعد، غير أن هذه الوهمية تشبه الموت»[7].

لنتذكرْ أفلاطون طارداً، خارج المدينة، الشعراء ومؤلفي الموسيقى الشديدة الشهوانية. ولنتذكر لو بران واصفاً الملوَّنين بـ «الملطِّخين و«الدابغين». ولنتذكر كارل ماريا فون ويبير مصرحاً بأن بتهوفن «صالح لمستشفى المستلبين»، ولنتذكر أعداداً من البورجوازيين ممن يصرخون أمام لوحة **غذاء فوق العشب**، والمعادين لفن دوبوسي الذين يزعقون في العرض الأول لـ **بالياس وميليساند** (*Pelléas et Mélisande*)، . . . إلخ. لنوقف هذه القائمة التي لا تنتهي، على أي حال!

هل الأزمة الحالية وهم أم حقيقة؟ هناك تفسيران، والواحد منهما يقع في مواجهة الآخر. إنهما يَظهران متناقضين كفاية لكي يقع التفكير الجمالي المعاصر في حيرة كبيرة، يائساً في بحثه عن رؤية شاملة للوضع الحالي. إلا أننا نستطيع صياغة الفرضية التالية: التساؤل، على سبيل المثال، ما إذا كان الحديث عن «أزمة» وعن «غياب الأزمة» وجهين لظاهرة واحدة، أي ولادة نسق اقتصادي قوي، مكلّف بإدارة الممارسات الثقافية والفنية.

فلقد عرفت المؤسسات والصناعات الثقافية، واقعاً، تطوراً غير مسبوق خلال العقدين الأخيرين. وللنسق الثقافي الحديث ميزة، وهي إلغاء التنازع القديم بين الفن البورجوازي، النخبوي في الغالب، وبين فن الجماهير، المخصَّص للجمهور العريض. هذا النسق يحكمه

---

(7) Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. E. Kaufholz et J. R. Ladmiral (Paris: Payot, 1980), p. 222.

مبدأ النفعية، ويوزّع على عدد كبير أكثر المنتجات الثقافية، ويعملُ مثل بلد هائل من الوفرة والمتعة، حيث لكل واحد متعة تلبية رغباته وشهواته.

هذا النسق السمح والتصالحي يقبل جميع الأشكال وكل أساليب الفن الماضي، الحديث أو المعاصر. إلا أنه، إذا كان قد وضعَ تراتبية القيمة والتمايزات الجمالية في مقام ثان، فإن هذا لا يعني أبداً لامبالاته بقيمة الأعمال، إذ إن في عهدته معاييره الخاصة، المعروفة فقط من قبل الخبراء والاختصاصيين في عالم الفن، ومنهم فقط. وأدواته الترويجية قوية لدرجة أنه يستطيع أن يتوصل إلى خلق إجماع حول أعمال معاصرة، يتم تقديرها تبعاً لصيت اسم الفنان أكثر من صفاتها الخاصة، والتي تبدو عصية، في الغالب، على الجمهور العريض.

يستطيع الثقافي، إذاً، بوصفه خالقاً لقيمه الخاصة ولمعايير التميز لديه، التخفف من لزوم تفكير جمالي، يعتني، بلا كلل، وفي المقام الأول، بالمقاومات التي يبديها كل عمل في اعتراضه على دمجه في شبكة الاستهلاك الثقافي. ما خلا هذه العوامل الاقتصادية، الظرفية دائماً، فإن الأزمة حقيقيَّة فعلاً. وما هو مدعاة للاستغراب، هو أن الأزمة تنتج عن النجاح نفسه الذي لهذا النسق الثقافي المسيطر، القادر على تعطيل أي نقد، بفضل كرمه ووفرة تقديماته.

إنه لمن المعبّر أن لفظ «ثقافة» يميل إلى أن يستبدل لفظ «فن» في التعابير السارية في الحياة اليومية. الفن أو الفنون تتحول إلى مجموعة دونية في مدار يشهد تطوراً دائماً. إنه مدار «التواصل الثقافي»، ويتصرف بجميع الوسائل التكنولوجية والإعلامية لخدمة الذيوع وترويج بضاعاته، وهو لفظ بات يحل، في الغالب، محل لفظ «عمل»، الذي حكم عليه بأنه موصول بتصور تقليدي للإبداع الفني.

في إمكاننا، إذاً، الحديث عن «منطق ثقافي» لتعيين مسار التعولم، الذي يستجيب لاشتراطات الدمقرطة في المجتمع الحديث. إلا أن هذا المنطق الثقافي لا يلبي أبداً جميعَ انتظارات التجربة الجمالية، الجماعية أو الفردية. ونحن نعرف، على سبيل المثال، أن الجمهور، الذي يقف حائراً في الغالب أمام بعض الإبداعات غير المعهودة في الفن المعاصر، ينتظر من دون جدوى الكشف عن المعايير الجمالية التي سمحت باختيار هذا الإنتاج بدلاً عن غيره. هذه المعايير موجودة، من دون شك، إلا أنها تبقى غالباً مُلكاً لاختصاصيين وأصحاب القرارات، الذين يمتازون غالباً بكفاءتهم لكنهم يتكتمون عما يفعلون.

إن الجمهور، وقد جرى إبعاده عن لعبة يجهل قواعدها، لا يتأخر أبداً عن الاقتناع بوجود إجماع بين العارفين يدفعه رغماً عنه على أن يلعب دور المستهلك الجاهل والمطيع. إنه يدع نفسه، مكبوتاً وضائعاً، بل ينساق إلى قبول ما يحمله معه هواء الأيام، أي الانهيار التام للمعايير الجمالية، وهذا يرسم عهداً من البلاهة الكبيرة، حيث كل شيء ممكن في الفن، بما فيه فن «أي شيء كان». ألم يتوقع والتر بنيامين نهاية النقد، في اليوم الذي يتوصل فيه الإنسان إلى تحقيق حلمه في العيش في «عالم ديزني»؟

مسألة المعايير الجمالية

إن التفكير الحالي في الفن يكرّس قسماً من مجهوداته لحل هذا التوتر بين «المنطق الثقافي» و«المنطق الجمالي»، بين القبول السلبي بمحاسن النسق الثقافي وإرادة تشريع التثمين والأحكام التي تتعرض لها الأعمال.

سبق لنا أن أشرنا إلى الحركة الاستفزازية والشاذة لمارسيل

دوشان في بدايات القرن العشرين: عرض، في صالة فن، غرضاً مصنوعاً، جاهزاً، في هيئة دراجة هوائية، أو مشط، أو قفص زجاجات، أو الأدهى في هيئة: مبولة. لا شيء، بكلام آخر، مما يستدعي حقاً المعنى الجمالي. يعلن دوشان عن نفسه أنه فوضوي، معاد للتصوير الذي يطلق عليه صفة «الشبكي»، لتصوير الحمّالة المسندية، التصوير المعلّق على تعاليق خاصة، والموجه لاستنفار النظر وحده.

إنه، بالطبع، واع تماماً لما يقوم به من تجديف: «أينطلق عملي **المبولة ـ الينبوع** من فكرة القيام بامتحان ـ لعبة يدور حول مسألة الذوق: اختيار غرض له أقل الحظوظ بأن يكون محبوباً. وهناك قلة قليلة من الناس تجد في المبولة شيئاً ساحراً. ذلك أن الخطر يكمن في التشهّي الفني. غير أننا قادرون على تسويغ أي شيء عند الناس، وهذا ما حصل». فعلاً، «هذا ما حصل»، وحصل بنجاح كبير، حتى أن أجيالاً من الفنانين ومن هواة الفن ـ لا الناس، مثلما قال دوشان، وفي نوع من القلب الساخر لما قال به ـ انتهوا، منذ العام 1917، إلى أن يشتهوا ما لم يكن موضوعاً للتشهّي.

هناك تفسيرات عديدة لما قام به دوشان. يتوجب علينا أن نتقيّد بما يفيدنا منها، والتي تتعيّن في كلمات معدودة. لننسَ ما أراده الفنان من نقد لنمط التمثيل التصويري، المتجذر بقوة في الثقافة الغربية، بخاصة منذ النهضة. لننسَ أيضاً الفخ المنصوب للمؤسسة الفنية، وجوابَ هذه المؤسسة، التي شاركت في اللعبة، في نهاية المطاف.

إلا أنه يبقى، من هذا كله، رضة مرَضية وعقابيل، يشكو منها عصرنا، على ما يبدو، حتى اليوم. و«الفن الجاهز» يثير، واقعاً، مسألة تعريف الفن: لا شيء، أو بالكاد، في المنطلق، وهو غرض عادي أو مبتذل، يتحول بأعجوبة إلى عمل فني، بفضل معمودية

«الفنان» له، و«تثبيت» المؤسسة له. تعود الأعجوبة إلى شيء بسيط للغاية: نقل حدود الفن، فقط. ما عاد السؤال مطروحاً: «ما الفن؟»، بل، مثلما قال نيلسون غودمان: «متى يكون هناك فن؟»، ابتداء من أي لحظة، وفي أي ظروف يحصل التحول؟

لقد جرى، واقعاً، طرح الموضوع في صورة خاطئة. ليس هناك من تحول، ولا من تبديل، للغرض الجاهز إلى غرض فني، وإنما هناك، وبكل بساطة، ظهور مباغت في الحقل الفني لفعل غير مسبوق، من نوع الأفعال المعروفة عند دادا. إن اشتراك، بل تورّط، عالم الفن في هذه العملية هو الذي يحول هذه المزحة الفَكِهة إلى مزحة جدية.

إنها كذلك فعلاً. ذلك أن هذا الفعل التدنيسي ـ أو النازع للتقديس ـ له نتيجة، وهي إطاحة جميع المعايير الكلاسيكية، التي كانت تفيد اعتيادياً في الحكم على العمل، وفي نقده، وفي صورة عامة على الغرض الفني. ليس من المفاجئ، إذاً، أن يكون القرن العشرون المنتهي ـ الذي بلبله، قبلاً، اختفاء المعايير الحديثة أو الطليعية، أو النخبوية مابعد الحداثية ـ قد اعتبر دوشان ـ عن خطأ ـ المسؤول الكبير عن انحطاط الفن المعاصر.

ماذا يمكن أن نقترح من حلول أمام انهيار المعايير الجمالية؟ هناك ثلاثة، على ما يتبادر إلى الذهن: إما ترميم المعايير القديمة، أو إحلال التمتع الجمالي المباشر والتلقائي محل الحكم والتقويم اللازمين، أو البحث عن معايير جديدة.

أما إعادة العمل بالمعايير التقليدية فتثير مشاكل غير قابلة للحل. أي نمط من المعايير؟ من أي عصور، يمكن الإتيان بها؟ أمن العصر العريق، أم الكلاسيكي، أم الرومنسي، أم الحديث؟

فالقواعد والتوافقات الجمالية تعبّر عن حساسية مجتمع في لحظة بعينها: هي ليست كيانات مجرَّدة، لكي نجرجرها على هوانا في التاريخ. أما صرف النظر عنها، فهذا يعني الركون إلى نوستالجيا الماضي، المحترمة أحياناً، ولكنها غير القادرة على فهم تطور الفن. إلا إذا كانت قبلاً، وفي حد ذاتها، حكماً، ضمنياً أو غير مؤات، على الفن المعاصر.

يقوم **الحل الثاني** على جعل المتعة والتمتع الجماليين معايير لنوعية أو نجاح عمل ما. هذا الموقف ليس بجديد، إنه يعود إلى القرن السابع عشر، ويذكّر بالنقاشات المديدة عن الذوق، بين أنصار الشعور والمدافعين عن الحكم المبني على العقل. الكل يجمع، بيسر، على الاعتراف بأن الخطأ، الذي يستوجب الفسخ، في الحُكم على عمل فني، يعود إلى استثارته، سواء اللامبالاة أو الملل. ولكن أيعني هذا أن نقول إن المتعة تساوي الحُكم؟

نقوم، بالطبع، بحل مشكلة المعايير غير الموجودة، تحديداً للفن المعاصر. نسقط مسألة الحكم، والتقويم، وتراتبية القيم، أي حجر العثرة في الجمالية. لكننا نبسّط للغاية مفهوم المتعة. أبان فرويد تماماً أن ميدان المتعة والتمتع الجماليين يتشكل وفق البناء المركّب عينه الذي للالتذاذ الشبقي: هذا مثل ذاك، متنازعان. هذا يعني أن المتعة والتمتع يخفيان أحياناً كمية معقولة من أضدادهما، مثلما الكره هو الصديق ـ العدو للحب.

إلى هذا، يمكن القبول بصعوبة بأن تكون المتعة معطى في حالته الخام في العمل الفني. وأن يروق لي عمل فني، لا بأس بذلك! أما المتعة التي أشعر بها، فأنا من يبلورها، تبعاً لمزاجي، ولتفتح حساسيتي للفن، ولتربيتي. والمتعة لا تخص المدار الجمالي أبداً، وليست بالتالي معياراً دالاً على النوعية الفنية. قد تكون أحدَ

عناصر الحكم المتعددة، إلا أنها تفيدني أكثر عن نفسي منها عن العمل الذي أواجهه.

أخيراً، لا يمكن للمتعة أن تدلل على شيء في النوعية الفنية لعمل ما. إن الارتياح، الذي نشعر به عند قراءة رواية بوليسية، أو أثناء عرض فيلم موجه للتسلية، لا يدفع أبداً، مع ذلك، إلى الحكم عليها بأنها من الروائع، ولا حتى بأنها من أعمال الفن. بل على العكس من ذلك، يمكن أن يحدث أن تصميماً راقصاً حديثاً، غير مألوف لي، أو أن لوحة واقعية وفجة، ينتهيان إلى استثارة انتباهي، بمنأى عن أي انجذاب تلقائي. المسألة، هنا، تقوم على ملاحظة الفروق، وهي تمييزات، لطيفة أحياناً، تتيح إجراء التفريق بين الجمالي ـ ما هو ماثل، هنا، يدغدغ الحواس ـ وبين الفني، الذي يشترط وجود حد أدنى من الموضوعية.

أما **السبيل الثالث** إلى الحل فيتجه صوب تعريف المعايير الجمالية الخاصة بالأعمال المعاصرة. ويمكن التنبه، من دون مشقة، إلى صعوبة مثل هذا البحث. والمعايير، كما سبق أن قلنا، هي التعبير عن وضع تاريخي واجتماعي خصوصي. وليست، هناك، معايير غير زمنية، وثابتة، تسمح بتثمين لوحةٍ لبوتيتشيللي (Botticelli) وأخرى لفرنسيس بيكون، وموسيقى كل من بالسترينا (Palestrina) وليغيتي (Ligeti)، وفق القواعد ذاتها.

وإذا ما وجدنا ضرورياً الحديث عن معايير، يتوجب علينا البحث عنها، لا في أي مدار متعال، غير تاريخي، وإنما في العمل نفسه. ويتوجب الإقرار، على سبيل المثال، بأنه سيكون من الصعب اعتبار أي غرض مغمور، مثل عمل فني ناجح، بل من روائع الفن. إلى ذلك، يصعب الإقرار بأن عملاً تصويرياً، أو موسيقياً أو أدبياً، متنافراً، ومؤلَّفاً بطريقة استنسابية، ابتداء من مواد ومن أشكال

متجمعة بطريقة فوضوية، سيكون قادراً على أن يكون، إلا في النادر، عملاً فنياً. . . إلا إذا كان التنافر ينطلق من قصد الفنان، مثل الكتابة الآلية عند السورياليين.

يعيّن «العمل الفني» اعتيادياً غرضاً، أو عملاً، أو فعلاً ما يمثل حداً أدنى من المنطق في قصد الفنانين، ومن التشدد في طرق عملهم. كما أن أعمال الفن، وبخلاف الحكم الساري، لا تضيع في هذا الضباب الفني أو الجمالي، الذي يفيد في الغالب في إفقاد قيمة الفن في نظر العلماء.

أيمكننا القول إن فعل النحات، وتقنيةَ الطباق الموسيقي، ولمسة المصور، والكتابة الشعرية، وضبط تصميم في الرقص، ولعب الممثل، تفتقر إلى الدقة؟ أيمكننا أن نعيب في أعمال، مثل: **مبحث في التناغم** (*Traité d'harmonie*) عند شونبرغ، و**المعزف القيثاري الملطّف** (*Clavecin bien tempéré*) عند باخ، و**مبحث في التصوير** (*Traité de la peinture*) عند ليوناردو دافينشي، و**آنسات آفينيون**، وجودَ ضبابية ما؟ وهذا ما يصح حتى في العمل الجاهز الأول لمارسيل دوشان، وإن كان ينتسب إلى «أي شيء كان»، إذ لا يسعنا القول فيه إنه موجود أينما كان، وفي أي وقت كان، وكيفما كان!

غير أن هذه الأعمال المذكورة، هنا، أدت إلى إنتاج معايير أكثر مما تقيّدت بنماذج مسبوقة. هذه الأعمال، كما سبق أن قلنا، هي التي ولّدت المعايير، لا العكس. وجميع الأعمال الفنية ليست أعمالاً من روائع الفن، وحين تصبح كذلك، فهذا يعني أنها نجحت في انتهاك القواعد السارية في عهدها. إلا أن هذا، وحده الزمن يستطيع إثباته.

إن مسألة المعايير تظهر، إذ يتم تطبيقها على الفن المعاصر، مثل مشكلة خاطئة. لنتصور وجود معيار، مثل الذي سبق ذكره

أعلاه: الطابع العقلاني للعمل. من يقول لي بأن هذا المعيار هو وسيكون الصالحَ دائماً؟ ما هو «معيار» المعيار، وهكذا دواليك؟ أليس من الأجدى القول بأن السمة «المنطقية» هي، بدورها، عنصر ثابت ليس إلا، بين غيرها من العناصر الثابتة في العمل الفني. إنه عنصر ثابت مهم، بالطبع، لأنه يشكل عنصراً في معقولية العمل، وفي فهمه. كما يسمح بإجراء تحليل نقدي، وبالتفسير، أي بقيام خطاب مفهومي قابل للنقل إلى الغير.

غير أن هذا العنصر الثابت لا يقول شيئاً، على أي حال، عن نوعية العمل. وهو يصحُّ بمقدار ما تصح التقنية، والمهنة والمعرفة، وهذه كلها مفيدة لتمييز النصّاب من الفنان الحقيقي، وهي معايير غير ضرورية وغير لازمة بالتالي: كم من الأعمال صدرت عن حدث طارئ، عن حادث، أحيانا عن حركة غير متوقّعة، مثل التي قادت الفنان الأميركي جاكسون بولوك (Jackson Pollock) إلى «اختراع» التقنية الموسومة[*] (Dripping)! كم من الأعمال تولّدت، بالمقابل، من مهنية متشددة، فيما كشفت تماماً عن مللٍ لا ينتج إلا عن العمل المنفّذ بإحكام؟

يمكننا الإقرار بأنه يسود، في الأعمال الأكثر تفككاً، الأكثر غرابة، نظام مخفي، موصول باللاوعي، وبلعبة «النوازع الأولى»، كما أظهرها عالم النفس أنطون إيهرنزويغ[8] (Anton Ehrenzweig).

(*) طريقة فنية مخصوصة، عُرف بها هذا الفنان الأمريكي، وتقوم على توزيع اللون ـ بل الألوان ـ فوق اللوحة المبسوطة أرضا بطريقة «عشوائية»، ما يفقد التصوير صلته بأي رسم، وبأي مخطط.

(8) Anton Ethrenzweig, *L'Ordre caché de l'art: Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy; préface de Jean-François Lyotard (Paris: Gallimard, 1974).

بالمقابل، ألا تصدر هذه النوازع، ومثلما شرحها فرويد جيداً، عن اختلال بسيط. . . في الأصل؟

تحدّي الجمالية

لا يتوافر، في أي نظرية جمالية، اليوم، الدليل الذي له أن يسمح ـ في صورة لا تحتمل الخطأ ـ بتوزيع نجوم التميّز على أعمال، هي في الغالب في حال انتظار لتفسيرها. في نهاية القرن العشرين، تجد فلسفة الفن نفسها مجبرة على التخلي عن طموحها السابق: أي النظرية الجمالية العامة، التي لها أن تغطي عالم الحساسية، والتخيّل والإبداع.

لا يسعنا أن نكون على الشرفة، وأن نرى إلى أنفسنا مارّين في الشارع، على ما قال أوغست كونت. والجمالية، القريبة والبعيدة في آن من الأعمال، تجد نفسها في هذه الوضعية، وما تقوى عليه هو التأسف على أنها لا تملك موهبة أن تكون في كل مكان. وهي منغمسة في عصرها، ويجوز لها أن تفكر في إنجاز اجتماع آخر غير الذي يقترحه النسق الثقافي، كما يجوز لها أيضاً أن تسعى إلى بلورة معايير متحررة من إلزامات سوق الفن، والترويج الإعلامي والاستهلاك.

إن مهمتها تشبه، إذ ذاك، مهمة سيزيف: إن استخراج ثقافة مطمورة تحت سنوات من اللامبالاة والنسيان، أو العمل على تثمين فنان معاصر، يعنيان أيضاً المخاطرة بهما، بإدراجهما القريب في عالم السلع الثقافية، غير المتمايزة. هذه المخاطرة، أهي كافية من أجل إجبار الجمالية على التخلي عن هكذا مهمة؟ سيعني هذا نسيانَ أن الجمالية تقوم على «مسافة مناسبة»[9]. وهي إذا كانت قريبة للغاية

(9) والتعبير يعود إلى والتر بنيامين.

من «أخبار المجتمع»، ستكتفي بشم هواء الزمان، ليس إلا، وستنصاع بالتالي للموضات العابرة، وستتخلى عن دعوتها الفلسفية، التي تقوم على رؤية ما يقع «أبعد». وهي إذا كانت بعيدة للغاية عن الواقع، فستغرق في تفكرات مجرَّدة.

أين الرؤية الدقيقة؟ تكفي تسوية النظر وفق مقترحات الفنانين، والاحتفاظ بدعوتهم إلى العيش الحارّ في تجربة هي على قطيعة مع اليومي. يمكن لهذه المقترحات أن تربك، أن تصدم، أن تبلبل، أن تزعج، ويمكنها أحياناً أن توقد حماسنا وأن تسحرنا. تكمن مهمة الجمالية تحديداً في لفت الانتباه الشديد إلى الأعمال من أجل أن نستبين «في الوقت نفسه، جميع العلاقات التي تقيمها مع العالم، مع التاريخ، مع نشاطية عصر ما»[10].

إنها تعيد الصلة، آنذاك، مع ما شدَّد كَنْت عليه: الخروج من عزلة التجربة الفردية، الذاتية، وفتح هذه التجربة، إن لم يكن على الجميع، فعلى العدد الأكبر منهم على الأقل.

كان بومغارتن قد استشعر، سابقاً، بأن الجمالية «علم» خصوصي، وهو أقل ما يقال فيها! إنها، مثل أي علم آخر، تتطور طبقاً لما هو عليه غرضها. إلا أنه يتوجب عليها، بالمقابل، ودائماً، أن تتوقع اجتياح هذا الغرض لها. وفي الواقع، هي ما كانت تتوقع ذلك أبداً، هكذا تقع ضحية مفاجآت دائمة، من القطائع والصدمات المباغتة في الإبداع الفني.

لا يغيب عن بالنا الخيار الذي اقترحه فريدريك فون شليغل: إما الفن، أو الفلسفة. وليس من الممنوع التفكير بأن الجمالية مدعوة

(10) Jean Starobinski, *La Relation critique* (Paris: Gallimard, 1970), p. 195.

إلى إجراء مصالحة دائمة بينهما. وهي تنبني، مثل أي اختصاص آخر، على قاعدة المشاكل، التي تواجهها، وأيضاً على قاعدة الاستدعاءات التي هي غرضها. هذه الاستدعاءات تتأتى، في أيامنا هذه، وتحديداً، من الجزء الذي تسببته أزمة، يحلو لنا القول فيها إن التاريخ لم يعرف سابقة لها. كما لو أن لعصرنا أن ينعم بميزة التميّز هذه! إلا أنه ليس من مهمة الجمالية، ولا الفلسفة، أن يكرّرا دورياً النشيد المآتمي للفن، والمعايير، والنقد، والقيم، والمثالات الضائعة أو التائهة مؤقتاً.

تمسك الجمالية برهانها، إن استجابت لطلبات التفسير المتزايدة، والإبانة وإقامة المعنى، وإن أظهرت أن التجوال في رياض التسلية التي للثقافة مسل، إلا أنه أكثر أهمية أيضاً أن تتجول الثقافة في كل واحد منا.

منذ الأزمنة الحديثة، كان على الفلسفة أن تسلّم بوفاة الماورائيات، والحقيقة، والكينونة، والعلم، والأيديولوجيات الكبرى، وأكثر من طوبى واحدة للحداثة، وحتى الإنسان، الذي كان عليها أن تعهد به إلى العلوم الإنسانية. غير أنها ما قطعت فعلاً صلتها بالفن. وقد كان الفن وسيلة بيداغوجية، وحجة لاهوتية، وأداة ترويجية، ونسخة عن الطبيعة، وظهوراً ساكناً، وانعكاساً للواقع، وإسقاطاً لاستيهامات، وشهوة نرسيسية، وغرضاً لمتعة، ووسيلة معرفة، وكان الفن دائماً لعبة الفلسفة. غير أن هذه، على أي حال، أخذت اللعبة على محمل الجد، ولعلها كانت، في سرها، غيورة من الفنان القادر على إدراك معنى فعل، ولون، وتوافق موسيقي بسيط، ما كان الخطاب، ولا المفاهيم، قادرة أبداً على التعبير عنه حقاً.

يتكشف الفن، على هذه الصورة، مثل سؤال الفلسفة الأساسي. قلة هم الفلاسفة الذين لم يقبلوا على هذا اللعب، قبل أن تولد الجمالية، ذات يوم، من رحم الفلسفة. ولهذا فإن فلسفة الفن لا

تقوى على الاعتقاد، جدياً، بموت الفن، خشية أن تختفي هي بنفسها. وعليها، إن اعتقدت بذلك، أن ترى كما رأى فرنسيس بيكابيا(*) (Francis Picabia)، إذ قال: «الفن مات! أنا الوحيد الذي لم يرث منه».

(*) فرنسيس بيكابيا (Francis Picabia) (1879 ـ 1953): مصور وكاتب فرنسي، من رواد النمط التجريدي في التصوير، ومن أعضاء حركة دادا المميزين.

الثبت التعريفي

أداتية [فنون] (Arts mécaniques): سبق لي في كتابي **الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول** أن اعتمدت هذا التركيب اللفظي لتعيين المصطلح الفرنسي (Arts mécaniques)، المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars mechanica)، معوِّلاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو اعتمادها على أدوات، بخلاف «الفنون الحرة». وعنى هذا المصطلح في تاريخ الفن عملَ المَهَرَة من العبيد، ومن الحِرَفيين، ممن كانوا يعملون بأدوات، وبأجسامهم، ما يشير إلى فنون ذات قيمة متدنية، بخلاف ما هو عليه عملُ «الأحرار». ومما يجدر قوله هو أن اللفظ الإغريقي الدالّ على الصنع دالٌّ كذلك على ما بات يسمى بعد وقت بـ «الفن»؛ فضلاً عن أن اللفظ عنى في أحد استعمالاته «فنَّ بناء الآلات»، وهو ما عُرف في بعض الكتابات العربية القديمة تحت اسم: «الميكانيكا» و«الحِيَل». ومن المعروف أن الفنان ليوناردو دافينشي عملَ على نقد هذه القسمة الفنية الموروثة، وعلى الرفع من قيمة الفنون الأداتية إلى مصاف الفنون «المعتبَرة»، ومن رفعِ «الحِرفي» إلى رتبة «الفنان».

أصل العمل الفني (Origine de l'oeuvre d'art): يكتسب هذا المصطلح عند الفيلسوف مارتن هايدغر دلالة خصوصية، حيث إنه

يقطع مع فكرة النشوء، أو صدور العمل الفني عن سابق ماورائي وديني وغيره، لكي يرى إلى «أصل» العمل الفني في سيرورته في أن يصير شيئاً. يشكل هذا المفهوم قطيعة ناجزة مع التقاليد والفلسفات السابقة، إذ يعني انتفاء وجود أول، وواقعة أولى، لكي ينشغل الفكر بما هو ماثل له وحسب، أي إنتاجات الفن نفسها، بما هي عليه، وبعمليات تشكُّلها. وهو ما وافقَ وما عزز نظراً حديثاً يرى إلى العمل الفني في «حضوره»، في ماديته، في النشاطية المتعينة فيه، أو في «اللهو»، أو في «اللعب» الذي قام عليه.

تبادل الفنون (Correspondance): يشير هذا المصطلح إلى دلالة محددة تتعين في «**العلاقات التفاعلية**» بين أعمال فنية ذات أنواع ووسائل مختلفة. وكنت قد ترددتُ في استعمال لفظ آخر في هذا السياق، وهو: «تشاكُل»، طالباً من ذلك التشديد خصوصاً على تفاعل الأشكال بين الفنون المختلفة. ولقد لجأت - أخيراً - إلى استعمال لفظ «تبادل» منتبهاً إلى أن أحد المعاني الأولى للفظ الفرنسي مستقى من تسمية: «تبادل الرسائل».

ويشير هذا المصطلح، في الكتاب، إلى دلالة من دلالتين خاصتين باللفظ: فهو لا يشير إلى دلالة أولى، قديمة، تقول بوجود علاقات مؤثرة بين فن، مثل الموسيقى، وبين الأفلاك، كما نلقى ذلك عند فيثاغورس، وإنما يشير إلى دلالة متأخرة قالت بوجود علاقات يُستحسن طلبُها بين فنون مختلفة، مثلاً بين الشعر والموسيقى، ما يعني قيام علاقة خصوصية بين جزء من كلٍّ فني وجزء آخر من كلٍّ فني آخر، ما هو مدعاة للتشابه بينهما، أو أن يكون الواحد واعزاً «مثيراً» للآخر. ومن المعروف أن شعراء من أمثال جيرار دو نرفال، وبودلير ورامبو خصوصاً، تحدثوا - في أول تعيين مستَجِد لهذا اللفظ بما يقرِّبه من معناه الفني - عن «تبادلات» (بالجمع)، أي عن «توافقات» ممكنة، بل مطلوبة، بين فنون

مختلفة، كما في قصيدة لرامبو جمعَ فيها بين حروف وألوان.

تبعيد (Distanciation): يشير هذا اللفظ عند الكاتب الألماني برتولت برخت ـ الذي رفعه إلى مرتبة المصطلح ـ إلى تقنيات وطرق في الأداء المسرحي، من جهة، وإلى نظرة برخت نفسه إلى «المسرح الملحمي» كما يسميه، من جهة ثانية. ويعني المصطلح، ابتداء من دلالته الأولية، استحداثَ مسافةٍ، بل ابتعاد: بين الممثل ودوره، وبين المتفرج والعمل المسرحي، وبين المرجع التاريخي ـ السياسي الذي يعود إليه العمل المسرحي وبين تمثيله الدرامي فوق الخشبة، كما أن للتبعيد هدفاً تربوياً ـ أيديولوجياً، وهو القطع مع التماهي، كما يتعين في المسرح قبل برخت، بما يساهم في التخفيف من الاستلاب، ولاسيما عند الطبقات المستغَلّة. ووجب التنبه إلى مفاعيل هذا الإسهام في مجمل أعمال المسرح بعد برخت.

تجريدي [فن] (Abstrait): لا يجد قارئ العربية في الجذر (ج ر د)، ولا في مشتقاته القديمة (بما فيها المشتقات الصوفية، ولاسيما عند ابن عربي في حديثه عن «تجريد التوحيد»، ما يعين أو يدل على ما يطلبه اللفظ الفرنسي (Abstrait). إن التجريد في الاستعمالات العربية القديمة يتعين في الثوب والسيف وغيرهما، ولعلنا نجد في التعريف القاموسي، في «أخذِ شيءٍ من شيء»، ما يدل في الكلام القديم عن بعض المعنى الناشئ في الاستعمالات العربية المتأخرة. إلا أن حسن «استقبال» هذا الاشتقاق بمعناه الجديد، والتوافق عليه في الكتابات الفنية العربية، لا يُعفي من التحري في ثناياه، حيث إن مقادير من اللَّبْس والتشوش والخلط تلازمه، ولاسيما لجهة عدم تعيين «التجريد» في صورة دقيقة. وهناك التباسات رافقت ظهور هذا المصطلح في أوروبا في الأساس، مع تبلور أسلوب فني في مطالع القرن العشرين ابتعد عن المحاكاة، عن فن الشبه الواقعي، معولاً على الخطوط والألوان والأشكال والعلامات من دون غيرها مادةً

للتشكيل. هكذا أطلق على هذا الأسلوب الجديد اسم: «تصوير غير تشبيهي»، قبل أن يُطلق عليه بعد وقت اسم: الأسلوب «التجريدي».

إلا أن سجالات الفنانين ومقترحات الفلاسفة أدت إلى إبراز نوعين من التجريد: نوع أول «من الدرجة الأولى» (كما أسماه عالم الجمال الفرنسي إيتيان سوريو)، يشير إلى أعمال فنية غربية أو آسيوية أو إسلامية (مثل الخط العربي أو الزخرفة الإسلامية وغيرها) تبتعد عن «التمثيل»، جاعلة من الخطوط والألوان والأشكال والعلامات مادة لها، في أشكال من المعالجة التخطيطية أو التصميمية وغيرها؛ ونوع ثان «من الدرجة الثانية»، يعمل على إبقاءِ صلةٍ «ينتزعُها» أو «يُفردها»، في عملية التفكير ـ التصور التي يجريها الفنان في عملياته الفنية، مكتفياً بها عنصرا لبناء عمله الفني: هكذا يبتعد هذا النوع عن الشبه، ويبقي صلة بمرجعية التمثيل.

تخليصي (**Synthétique**): يقابل هذا المصطلح اللفظ المستعمل عند كَنْت في كتاب **نقد ملكة الحكم**، وهو (Synthétique). ويميز كَنْت في كتابه بين نوعين من الأحكام: **التحليلية** (أي الناتجة عن التحليل نفسه)، و**التخليصية** التي يتم التوصل إليها بالتخليص النظري، أي بإعمال النظر في المسألة، والبناء على خلاصات منها. وهي أحكام معروفة في الرياضيات والفيزياء، حيث إنه يمكن التحقق، في المبدإ الحسابي على سبيل المثال، من صحته أمبيريقياً، إلا أن هذا لن يؤدي بنا إلى التحقق من وجود مبدإ مسبوق، جامع وضروري. ويستعمل كَنْت هذا التمييز لفهم مزيد لطبيعة الحكم الجمالي.

تشبيهي [فن] (**Figuratif**): أردتُ من هذا اللفظ ترجمة اللفظ الاصطلاحي الدارج في تسمية قسم من الفنون التشكيلية، وهو (Figuratif)، والذي يُعيِّن الفن الذي يعتمد في موضوعه صور الهيئات الإنسانية أو الأشياء، بما يُظهرها في محسوسها. ومن يعود إلى استعمالات هذا اللفظ، وإلى ما تشير إليه في تجارب التشكيل

الأوروبي، يتحقق من أنه يتعين في تخالف دلالي، فني وجمالي، مع لفظ آخر هو الفن «التجريدي» (Abstrait)، الذي يشير إلى قسم آخر من التصوير، ابتداء من النصف الأول من القرن العشرين، ويقوم على جعل العلامات والأشكال والخطوط والألوان موضوعاً له، في كيفيات شكلية مختلفة، بين تصميمية و«تلقائية» ولونية صرفة وغيرها.

ولقد لجأت إلى لفظ «تشبيهي» لترجمة هذا المصطلح، منتبهاً إلى أن بعض الكتابات العربية يستعمل ألفاظاً أخرى، مثل: «تشخيصي» أو «صُوَري» وغيرها، إلا أنني استحسنت «تشبيهي» لتأدية هذا المصطلح، بعد أن تحققت من أنه يشير، سواء في الصنع الفني أو في المعنى الفلسفي، إلى طلب التمثيل، أو التشابه، وإلى طلب المحاكاة، بين أصل أو سابقٍ وبين ناتج فني مطلوب. ويتعزز اللفظ «التشبيهي» بما تحدّث عنه علماء الكلام والفلاسفة في النهي عن «التشبيه»، أي «تنزيه» الله، أي إبعاده عن الحس والصفة والتصوير.

تشكيلية [فنون] (Arts plastiques): يشير هذا اللفظ إلى منظومة من الفنون أخذت من الرسم أساساً لبنائها، مثل: الرسم والنحت والعمارة؛ وهو ينطلق من مسألتي الشكل والرسم في البناء الفني. ويشير اللفظ كذلك إلى هذه الأعمال الفنية على أنها معروضة للنظر، وفي نطاقات مساحية. ونشأ هذا المصطلح بعد «الفنون الجميلة»، وقبل «الفنون البصرية» وغيرها.

تصنُّعِيَّة (Maniérisme): جرى استعمال هذا المصطلحَ في الفرنسية وفق متطلبات تاريخ الفن ابتداء من القرن التاسع عشر. ويعود في أصله إلى الإيطالية، حيث عنى دلالتين: أسلوباً في الصنع الفني، وطريقة مميزة في الصنع الفني؛ غير أنه ما لبث أن عنى، في تراجع الفن، طريقة متكلِّفة (ما يمكن مقارنته بما تحدث عنه شارحو الشعر العربي القديم في تمييزهم بين «الطبع» و«التكلف»)، وهي طريقة فنية تشدد، بالتالي، على التمييز المفرط الذي يلجأ إليه الفنان

في أسلوبه، وربما في أفعاله (كما نلقاها في سلوكات بعض الفنانين ابتداء من سلفادور دالي).

ووجب التنبيه إلى أن استعمال مصطلح «تصنعية» قد يعني عربياً صفة تبخيسية ـ وهي موجودة في الدلالة الفرنسية أيضاً ـ إلا أن المصطلح يعني في الوقت عينه دلالة إيجابية.

تطهير (**Catharsis**): يشير إلى لفظ مأخوذ من الإغريقية مستعمل لأغراض دينية، طقوسية، طبية وغيرها، قبل أن يكتسب معنى جمالياً عند أرسطو، ما يجتمع في الجملة الشهيرة: «إن المأساة، بما تُحدثه من رعبٍ وشفقة، تُنجز تنقية المشاعر هذه». وتشير هذه «التنقية» إلى الفن بوصفه «عملية» و«تجربة»، وإلى تأثيراتها النفسية على المتلقي، ما وسّع دلالات اللفظ، ولاسيما في الثقافة الحديثة، مع علماء النفس وغيرهم، إلى استعمالات أخرى، ومستجِدّة.

تمثيل (**Représentation**): اعتمدت لأداء معنى اللفظ «تمثيل»، على الرغم من تداخله الصريح مع استعمال عربي ـ ناشئ ـ يقرنه بأداء الخشبة المسرحية، بعد أن وجدتُ أن اللفظ بالفرنسية يشير إلى تعيين أوسع من حدودِ فنّ بعينه، إذ يشير إلى تطلع محاكاتي وتنفيذي يقوم به المسرحُ، مثل التصوير والنحت وغيرها من الفنون. والعودة إلى جذور اللفظ العربي واشتقاقاته (مثل، مثال. . .) تساعد في قبول وتلبية الدلالات الفرنسية، إذ تشير إلى «مقدار» بين شيئين، أو إلى علاقةِ مقايسةٍ بين صورتين، بين دنيا وعالية، أو إلى طلب التشبُّه، ومنه التمثُّل بين شيئين ماثلَين، أو بين عمل فني قيد العملان وآخر غائب. وهو سند يتعزز في حديث الفلاسفة وعلماء الكلام عن عدم جواز «التمثيل» في العلم الإلهي (كما قال الكندي وغيره).

جامع (**Universel**): أردت من هذا اللفظ تعيين مصطلح عند كَنْت تحديداً، بخلاف ما هو شائع، أي ترجمته بـ «العالمي» (أو «الكوني» وغيرها). ومن يتتبع الاشتقاقات والدلالات المتحدرة من هذا الجذر،

المأخوذ من اللاتينية، يتحقق من أنها قد تكون متوسعة أو ضيقة: متوسعة بما يشمل «سكان الأرض كلهم»، أو ضيقة بما يشير إلى شعب أو فئة تشترك في أمر ما. كما لاحظت كذلك وجود لفظ مشتق منها، هو (Universaux)، المستعمَل في الفلسفة، والذي يشير إلى مشتركات لازمة ومحدِّدة للبشر، أو إلى مفاهيم ومبادئ عالمية.

ولقد وجدت أن للفظ استعمالاً مخصوصاً بدلالة محددة عند كَنْت، وهي الإشارة إلى ما «يجمع» بين أفراد في حكمهم الجمالي: فهناك أحكام «ذاتية» وموصولة بالحواس، ويلجأ إليها الأفراد في تجاربهم المخصوصة، أي ما يشعرون به وما يجلبه لهم من مشاعر الاستحسان أو الأسى أو الاستقباح، وهناك أحكام «جامعة» وموصولة بالتفكير، لا بمفاهيم، وهي ما تعمل عليه «الجمالية» على أن يكون صالحاً «للجميع».

«جاهز» (فن) (Ready-Made): سبق لي في كتابي **العين واللوحة: المحترفات العربية**، أن استعملت هذا التركيب لتأدية التركيب ذي الأساس الإنجليزي، والمستعمَل في صورته اللفظية هذه في الفرنسية وغيرها، ويشير في لفظه إلى «مصنوع جاهز». وهو تركيب أُريدَ منه تعيين أعمال فنية، ابتداء من عمل الفنان مارسيل دوشان في الفن، الذي قام على الإتيان بأعمال جاهزة وعَرْضِها على أنها من «الفن».

جمالات منفصلة، وجمالات ملازمة (Beautés libres, beautés adhérentes): يعود إلى كَنْت هذا التمييزُ بين نوعين في الجمالات: جمالات منفصلة، وجمالات ملازمة. ومما يَذْكره في النوع الأول: الزهور، والببغاء، وعصفور الجنة، والرسوم بحسب الطريقة اليونانية، والزخارف النباتية للأطر، وأوراق ملونة، والموسيقى الارتجالية في صورة عامة. ويذكر في الجمالات الملازمة: الرجل، والمرأة، والطفل، والحصان، وكنيسة، وقصر، وترسانة ودارة.

وتَظهر في هذه الأمثلة وتلك، صعوبةُ التمييز في ما ميزه كَنْت:

أراد منه خصوصاً الحديث ـ في النوع الأول ـ عن حكم جمالي «خالص»، أي لا تشوبه أي غاية مطلوبة منه، وأراد الحديث ـ في النوع الثاني ـ عن حكم جمالي يتحصل من مقارنة لازمة يجريها الإنسان بين ما يَمْثُل عليه الشيء وما يمكن أن يكون عليه في صورة «أفضل» أو «تمامية» (أي أن هناك غاية مشتمَلة في هذا الحكم). وهو ما يؤدي عند كَنْت إلى: «حكم الذوق الخالص»، الخاصّ بالجمالات المنفصلة، وإلى «حكمِ الذوق التطبيقي» الخاصّ بالجمالات الملازمة.

جمالية (Esthétique): يشير هذا اللفظ، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إلى اللفظ الألماني (Aesthetica)، ثم الفرنسي وغيره، الذي بات مع الفيلسوف الألماني بومغرتن لفظاً اصطلاحياً، بل عنواناً لمقاربة خاصة باتت تميز بين «أحداث الذكاء» و«أحداث الحساسية» (ومنها «أحداث الفن»)، وهو ما بلغ عنده طموحَ تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، ومن الفن، موضوعاً له، وهي نقلة كبيرة في تاريخ الفكر، إذ تبني ميداناً جديداً كان يختلط ويتداخل، في المعتقدات والفلسفات السابقة، مع الإلهي والأخلاقي والديني وغيرها. إلا أن طموح بناء «العلم» تحوَّل، أو بات يتحدد ـ مع النقلة الثانية في أهميتها، مع كَنْت ـ في بناء قواعد لـ «حُكم الجميل»، وهو ما توسع (مع هيغل وغيره، على ما يدرسه الكتاب) في خيارات متعددة باتت تجعل من الجمالية اسماً جامعاً لجماليات مختلفة، منها: الجمالية الفلسفية، الجمالية التكوينية، الجمالية المقارنة (بين الفنون)، الجمالية النفسية وغيرها.

جميل (Beau): كان يمكن اختيار لفظ آخر لترجمة اللفظ الفرنسي (Beau)، مثل ألفاظ: الحَسن، البهي، المليح، الرائع وغيرها، التي وردت في كتابات الفلاسفة وعلماء الكلام وغيرهم، إلا أنني أبقيتُ لفظ «الجميل»، بما فيه مشتقاته (الجمالية، والجمالي...)، لإبراز دخول هذا اللفظ إلى متن العربية بحمولاته

المتعددة. ويشير اللفظ إلى دلالات مختلفة، منها: صفة لما هو محلُّ تقديرٍ وتثمين، سواء أكان شخصاً أم منظراً أم إنتاجاً وغيرها. واكتسب اللفظ دلالة أخرى، غير الطبيعية والتلقائية هذه، فقرنت الجميل بمثالٍ بات يتعين على أنه مصدر الجمال نفسه، ولاسيما في التفلسف الإغريقي. وكانت للجميل دلالة أخرى، أكثر حصراً، إذ ربطته بخيارات ومعايير أكثر تقعيدية، فلسفية وأيديولوجية.

جميلة (فنون) (Beaux-arts): يشير هذا اللفظ المركب (Beaux-arts) إلى منظومة من الفنون، ابتداءً من القرن السابع عشر في الكتابات الأوروبية، في تخالفٍ بيِّنٍ ومطلوب مع «الحِرَف والمهن»، و«الفنون التطبيقية» و«الفنون الصناعية» و«الفنون الزخرفية»، ما يدل على مجموعة من الفنون المطلوب تمييزها والرفع من مكانتها الاعتبارية، المسنَدة إلى تحديد قدراتها «الابتكارية»، وهي الفنون التالية: النحت، التصوير، الحفر والرسم، والموسيقى والرقص أحياناً.

وسبق لي في كتابي **مذاهب الحُسن: قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية**، أن توقفتُ عند اعتماد هذا اللفظ في العربية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد سريان ألفاظ أخرى، مثل: «الفنون الفتانة» و«الفنون الظريفة» وغيرها.

حرة (فنون): سبق لي في كتابي **الفن والشرق**... أن اعتمدت هذا التركيب اللفظي للإشارة إلى الاصطلاح الفرنسي (Arts libéraux)، المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars liberalis)، معوِّلاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو تعويلها على العمل الحر، بخلاف «الفنون الأداتية». والبيِّن في هذا التركيب لا يشير فقط إلى عدم استعمال أداة في صنعه، وإنما أيضاً إلى قدر من التفلت، من التحرر في التصور، كما في التنفيذ. ووجب التنبيه أيضاً إلى أن التركيب يشير في معناه اللاتيني إلى فن «نبيل» أو «شريف»، وهو ما كان بعض الفلاسفة يطلبونه لعمل الشرفاء، أي ما هو جدير

بمرتبتهم الاجتماعية. وكانت هذه الفنون سبعة، وهي: قواعد اللغة، البلاغة، الجدل، الهندسة، الحساب، علم الفلك والموسيقى.

حكم (جمالي) (Jugement): انتهيتُ، هنا، إلى ترجمة كتاب كَنْت الشهير إلى: **نقد ملكة الحُكم**، مغلِّباً صريح اللفظ عند كَنْت، وهو إصدار حكم على عمل فني أو غيره، بينما كنت قد اعتمدتُ ترجمة أخرى للعنوان عينه في كتابات سابقة، وهو «نقد ملكة التذوق». وقد يكون مفيداً تبيان التجاذبات التعريفية في هذا اللفظ، فإصدار «الحُكم» يشير في استعماله العمومي إلى ما يصدر عن جهة قضائية، أو عن الإنسان عموماً، ويشير في الفن والجمال إلى ما يبديه الأفراد من آراء في ما يستحسنونه أو يستقبحونه، بينما كنت قد وجدتُ في لفظ «ذوق» ما يشير في صورة أنسب إلى المطلوب، فهذا اللفظ يشير عربياً إلى «الطّعم»، وباللسان تحديداً، وهو ما يقترب من الدلالة الكَنْتية التي تشير إلى ارتباط ما بالحس والحاسة، كما يقترب من الاختبار أيضاً («ذقتُ ما عنده، أي خبرتُه»، و«أمرٌ مُستذاق، أي مجرَّب معلوم»، «لسان العرب») في مجرى عملية التذوق؛ ويقترب خصوصاً من ربط التذوق بإبداء رأي في ما يُستحسن ويُستكره («الذوق يكون فيما يُكره ويُحمد»، «لسان العرب»). كما وجب التنبيه إلى أن الجمالية تعينت في التفكير الأوروبي في مسائل الفن حتى حدود التفلسف الكَنْتي بوصفها من معين «الذوق» تحديداً.

إلا أنني وجدت كذلك أن ما سعى إليه كَنْت يتعدى «التذوق»، إذ يقع مسعاه النظري في التفلسف، في بناء قواعد لأحكام، وهو ما يؤديه لفظ «الحُكم»، وإن في صورة «مبرمة» لا تلحظ ما فيه من عملية معقدة ومركبة.

خطاب المتكلم لنفسه (Monologue): أردتُ من هذا التركيب تأديةَ معنى (Monologue)، مستغنياً عن اللفظ الشائع «مونولوغ» (أو «مونولوج»). وهو يشير، في المسرح أساساً، إلى وقوف الممثل

وحده وفق الخشبة، وحديثه بمفرده، بخلاف انعقاد الحوار بين مجموعة ممثلين. وهو يعني كذلك توجه المتكلم لنفسه، وإن في حضور متفرجين.

ذوق (Goût): يشير هذا اللفظ، في أصله الفرنسي، كما العربي، إلى حاسة الذوق، التي بها يُحكم على «الطَّعْم»؛ ويشير في المباحث الأوروبية إلى القدرة على الحُكم، وهو حُكم الذوق، أو «التذوق»، كما قلت في نبذة أخرى في هذا «الثبت التعريفي». ويمكن القول إن كَنْت ختمَ هذا السبيل، الذي ساد في أوساط دارسي الفن والجمال الأوروبيين، وافتتح سبيلاً جديداً في بناء «التذوق» على قواعد. ويمكن التذكير، في هذا السياق، بأن كَنْت درسَ عمل الطهاة مثل عمل المصورين، بينما أبعد هيغل الذوق من فلسفة الفن تماماً.

رضا منزَّه عن الغرض (Satisfaction désintéressée): يشير هذا التركيب عند كَنْت إلى فصلٍ بات يقيمه - على خلاف مع الفلسفة الكلاسيكية ذات المرجعية الدينية - بين منظور أخلاقي وآخر جمالي. وبعد أن كان يتمُّ النظر، في الماورائيات الكلاسيكية، إلى أن الطبيعة مثل النشاط الإنساني، محكومَين بغاية متعالية أو ماثلة، هي التي تعطي للشيء قيمته، رأى كَنْت بأن هذه القيمة لا تتعين، في الجمالية، مع النفع والأخلاق، وإنما مع الجمال الذي يتحصل من خلال استبيان «الشكل».

سامي (Sublime): إذا كان اللفظ درجَ كصفةٍ لاحقة بعمل فائق التقدير، فإنه بلغ في الفلسفة حدود المفهوم، بل الحجر الفلسفي في عدد من المنظورات والعقائد وغيرها. وإذا كان معنى هذا اللفظ القديم، في جذره اللاتيني، يشير إلى «ما ارتفع في الفضاء»، فإن هذه الدلالة «ارتفعت» بدورها عما كان عليه استعمالها لتبلغ حدوداً تعيينية مستجِدَّة. والعائد إلى كلاسيكيات الفلسفة الأوروبية يتحقق من ارتكاز العديد من الفلسفات إلى هذا المفهوم، الذي شكل منتهى تتشوف إليه الفنون، كما

الجمالية (على ما يدرسها الكتاب بتوسع). وما يتضح ـ على الرغم من الاختلافات التعيينية بخصوصه بين الفلاسفة، ولاسيما عند كَنْت ـ أن المصطلح عنى خصوصاً شيئاً «يرتفع» عن الجمال، أو عن الفن، ليبلغ حداً أعلى: ما «يصعق»، لا ما «يُرضي».

شبه الحقيقي (Vraisemblable): ترددتُ في استعمال هذا التركيب لأداء اللفظ الفرنسي؛ وهو تركيب انتهى إلى أن يكون لفظاً واحداً في الفرنسية، بعد أن كان يتألف من لفظين منفصلين، حتى كتابات الأب دو بوس، كما درستُها في كتابي **الفن والشرق**... وكان هناك مبعث آخر للتردد، وهو أن اللفظ الفرنسي بات متعدد الدلالات في الفرنسية (شبيه، احتمالي، قريب من الواقع...)، عدا أنه مستعمَل في الكلام الجاري أو في نعت رواية أو شخصية روائية وغيرها.

ولقد اقترحت، هنا، التركيب: «شبه الحقيقي»، في استعمال مخصوص، وهو أن اللفظ الفرنسي يشير في استعمالاته، في الكتاب، إلى العمل الفني في تشبهه بما هو حقيقي؛ أي أنه يعين صلة الفن بمرجعه، بخارجه، في مسعاه الشديد للتقيد به ومحاكاته.

الشعر نظير التصوير (Ut pictura poesis): استعملت هذه الجملة لأداء الجملة ذات الأصل اللاتيني، التي تعود إلى هوراس في **الفن الشعري**؛ وهي أكثر من جملة إذ بلغت حدود الشعار، حدودَ نظريةٍ في درس علاقات الفنون بعضها ببعض، ولاسيما في بناء مقارنة باتت مطلوبة، في المنظور الكلاسيكي الأوروبي، بين الشعر والتصوير.

الشيء المُفَكِّر ـ الشيء الممتد (res cogitans - res extensa): يعود هذا المصطلح اللاتيني إلى ديكارت في كتابه **التأملات الماورائية**، ويُعيِّن فيه مفهومَين متمايزَين ومتعالقَين. ويشير التركيب الأول إلى «الشيء الذي يفكِّر» أو إلى «الشيء المفكِّر» الذي لا يحتمل التجزئة، وهو المقيم في الروح. ويشير التركيب الثاني إلى الشيء الشاسع، القابل للتجزئة من جراء عملِ الفكر عليه. ويستعمل

ديكارت مَثلَ الشمع لكي يعرِّف به: يقوى الإنسان على معالجة قطعةِ شمع كيفما يحلو له، إذ يتوصل إلى إذابتها، أو ضغطها، أو بسطها أو غَيرها من العمليات التي تقبلها قطعة الشمع بفعل «ليونتها» وقابلياتها على التجزئة.

وهو ما يمكن تلخيصه كما يلي: ماهية الروح هي الفكر، وماهية الأشياء هي الاتساع أو التمدد. وهي تعيينات مرتبطة ومؤدية إلى «الشك» الديكارتي: مَن أكون أنا؟ أأنا شيء يفكِّر؟ وماذا عن شيء يفكِّر؟ أليس هو من يشكُّ، من يتصور، من يُنكر وغيرها؟

طليعة (Avant-garde): يرقى هذا الاصطلاح العسكري في الأصل الفرنسي إلى كتابات وأساليبِ عملٍ فني عائدةٍ إلى القرن العشرين، وعنى القطيعةَ مع المعهود من أساليب وقيم وإنتاجات فنية سارية أو متَّبَعة، وفي الفنون المختلفة. كما عنى خصوصاً عملَ «مجموعةٍ» من الفنانين وفق الوجهة عينها، ما تمثَّلَ في ظهور «الجماعات» المختلفة والمتتابعة، التي أدت ـ بعد تجددها وانقلاب بعضها على البعض الآخر ـ إلى ظهور «مابعد الطليعة»، أو «طليعة مابعد الطليعة»، أو «العابر للطليعة».

عبقري (Génie): يشير في لفظه الفرنسي، باشتقاقاته المختلفة (Génie, Génial...)، إلى دلالات واستعمالات متحدرة من المدرسة الألمانية الرومنسية خصوصاً، والتي بلغت عند فريديريك نيتشه حدودَ التكلم عن «التفوقية» (Suprématisme). وينطلق هذا اللفظ من أصل قديم يشير إلى «الجن»، ما هو مدعاة للتساؤل ـ كما فعلت في كتابي **مذاهب الحُسن**. . . ـ عن العلاقات بين اللفظ الإغريقي ثم اللاتيني (genius) واللفظ العربي «الجن»، ما يعني «التابع» في اللغات الثلاث.

ولقد عنى مصطلح «العبقري» (وهو مشتق في العربية من «عبقر») دلالتين: أسلوب متميز في العمل والفكر، والقدرة على الخلق المتميز. واكتسب اللفظ دلالات مخصوصة ودقيقة عند فلاسفة

وكتاب عديدين، من أمثال: غوته وكَنْت وهيغل وغيرهم، ممن شددوا خصوصاً على الجانب «الابتكاري» في العمل الفني، بما يشكل قطيعة مع «التقليد».

غاية من دون نهاية (Finalité sans fin): يعود هذا المصطلح إلى كَنْت، ويشير إلى تعيين جديد لمؤدى الطبيعة والتاريخ والنشاط الإنساني، حيث إنه ما عاد يتعين، كما في الماورثيات الكلاسيكية، في النفع والامتثال الأخلاقي، وإنما في غاية من دون نهاية، وهي ما يجلبه الفن تحديداً. وبعد أن كانت غاية جمالِ الكائن الحي والشيء تتحصل من توافق شكله مع غايته، عملَ كَنْت على بلورة «غاية» أخرى في الجمالية، تشير إلى توافق بات مطلوباً بين المخيلة والتفاهم الإنساني.

ووجب القول، إلى ذلك، إن هذا التركيب الاصطلاحي بات أشبه بعنوان عام للفن والجمالية في الجمالية الحديثة، إذ شكّل أساس «الاستقلالية الذاتية»، سواء للفن أو للجمالية؛ وهو ما لا يمكن درسه من دون درسِ العلاقة المركبة بين «الغاية» و«الوسائل» في الفن.

غريب (Bizarre): يشير هذا اللفظ الفرنسي إلى دلالة قد لا يكفيها اللفظ «غريب»، إذ يعني: غير المتوقَّع، المفاجِئ، الخارج على المعهود وغيرها. وارتفع هذا اللفظ إلى رتبة المصطلح مع الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي جعل منه غرضاً مطلوباً من «المصور الحديث». ووجب، في هذا السياق، لفتُ النظر إلى أن هذا اللفظ بلغ، مع الدادائية والسوريالية خصوصاً، حدودَ الطريقة الفنية، حيث إن مطلوب العمل الفني يقوم على إحداث هذا الشعور بالغرابة في المقام الأول.

فن (Art): ترددتُ في إدراج هذا اللفظ البسيط والشديد التعقيد في هذا «الثبت التعريفي»، إذ يعني ـ سواء في أصله اللاتيني (ars)، الذي تحدر منه اللفظ الفرنسي، أو في دلالاته العربية المستجدَّة ـ

شيئاً، أو مسمى يبدو بديهياً أو قريب التناول، بينما يُخفي في ثنياته مساراً فلسفياً ـ اصطلاحياً يكاد يختصر تاريخ الفن الأوروبي، من جهة، ويشير إلى بعض تاريخ الفن بالعربية ابتداء من «عصر النهضة»، من جهة ثانية.

إن اللفظ يحمل دلالات متعددة، منها أنه يُعيِّن استعمالَ قدراتٍ، في التفكير وفي العمل اليدوي، لإنتاج عمل محدَّد. غير أن اللفظ اكتسب عبر التاريخ والكتابات دلالات أخرى، متوسعة ومتعدِّدة، ما يشير إلى: مهارات وأساليب وتعبيرات خاصة ببلد أو ثقافة أو جماعة أو شعب وغيرها، فضلاً عن أنه يُعيِّن نشاطية إنسانية مباينة لإنتاج الطبيعة نفسها.

وما وجب التنبه إليه ـ وهو ما درستُه في كتابي **مذاهب الحُسن**. . .، وفي غيره أيضاً ـ هو أن العربية استعملت هذا اللفظ ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بما يوافق و«يستوعب» هذه الدلالات الأوروبية المصدر، بعد أن عنى «الفن» في الاستعمالات العربية حتى هذا التاريخ: الغصن، والفرع من الشيء أو الفصل من كتاب.

قويم (Orthodoxe): غلب في الاستعمالات الغربية إطلاق اللفظ «أرثوذوكسية» كصفة على طالبي الصحة في العقيدة، وفق اللاهوت في المسيحية، ووفق النظرية في الماركسية. إلا أنني امتنعت عن استعماله ـ كما يرد في كتابات عربية متأخرة للدلالة على «إسلام أرثوذوكسي» ـ بعد أن وجدتُ أنه يعني في العربية اسم مذهب مسيحي بعينه، ولاسيما في البيئات المسيحية العربية، ما يولِّد لَبْساً، وإنْ غيرَ مقصود. كما وجدتُ أن اللفظ العربي، «قويم»، يعيِّن الدلالات المطلوبة، سواء في المجال المسيحي (الأول، في هذا الاستعمال)، أو في المجال الإسلامي (الدلالة الجديدة المتوسعة)، فاللفظ العربي، «قويم»، يشير في جذره، كما في استعمالاته، إلى

الاستقامة، في الجسم أو في الرأي؛ كما يستعمل تركيب «الدين القويم»، في إشارة قريبة من المعنى المقصود في اللفظ الفرنسي.

لِوان (Coloris): يشير إلى لفظ فرنسي مشتق من لفظ اللون نفسه، ويشير، في التفكير الفرنسي حول الفن واللوحة خصوصاً، إلى جدل واسع في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، ضمن إطار «الأكاديمية» وخارجها، حول عماد اللوحة، أو الأساس في بنائها: أهو الرسم أم ما يُحدثه ألق اللون فيها؟ ويشير اللِّوان خصوصاً إلى تمثيل الأشياء المختلفة بالألوان فوق الحامل المادي، ما يعني ارتباطه بظروف مختلفة، منها: الاقتراب أو البعد عن الشيء المصوّر، انعكاس الضوء عليه، تبدل الضوء الطبيعي تبعاً لساعات النهار وغيرها. وهو ما عرضتُه بتوسع في كتابي **الفن والشرق**...

محاكاة (Mimésis): يشير هذا اللفظ إلى اللفظ الإغريقي المعروف، الذي يْعيّن ما يمكن تقليده من دون رؤيته بالضرورة؛ وهو يقابل ـ في خلاف معه ـ لفظاً إغريقياً آخر هو (diégesis)، الذي يشير إلى رواية ما نراه تحديداً. ويمكن القول، من دون مبالغة، إن هذا اللفظ الاصطلاحي يشكل الأساس في بناء «الجمالية» الكلاسيكية، كما الفنون، في التجارب الأوروبية. وهو يشير، ابتداء، إلى مفهوم أساس في الفكر الإغريقي حول الفن والجميل، عند أفلاطون وأرسطو، وصولاً إلى العقيدة «الكلاسيكية» الأوروبية، إذ عنى «التمثيل» في الفن وبه، أي طلب التوافق مع نموذج مسبق، وإنتاجَ ما يوافق شيئاً موجوداً، وهو منظورٌ تحكَّمَ بفلسفات الفن، كما بالفنون، سواء أكانت «تشبيهية» أم «تجريدية»، ما يعني عدمَ الانقطاع عمّا هو قائم في الواقع، وعمّا يمكن تمثيله، أي إظهاره وعرضه. ويمكن القول إن «المحاكاة» تقطع أو تخالف منظورات أخرى في الفن، وطريقة أخرى في إنتاج الفنون، لا تتوخى «التمثيل» أبداً، ولا «المحاكاة».

مِثال (Idéal): يرتبط هذا اللفظ الفرنسي بجذره، وهو الدال على الفكرة، ما بلغ في الفكر الإغريقي حدود النموذج التمامي، المطلق والعالمي، وهو ما طلبه الفن الأوروبي في نظريته عن «الجمال الكلاسيكي». وهناك جمال موصول بنماذج مأخوذة من التجارب القديمة، المبنية على قواعد النِّسَب والتناغم. ويمكن القول إن الفن الإغريقي شكَّلَ «مثالَ» الفنون الأوروبية، في ممارساتها المختلفة، في عهدها الكلاسيكي، قبل أن تحيد عنه أو تعدله وفق قواعد واستلهامات أخرى، باتت تقر بـ «فردانية» التجربة الجمالية، من جهة، وبإمكان مثال «ضدي» أو «أسود» لها من جهة ثانية.

منظور (Perspective): يشير هذا اللفظ ـ والبعض في العربية يتحدث عن «منظور جوي» ـ إلى دلالة اصطلاحية خاصة بالتصوير، ابتداء من «عصر النهضة» الإيطالي، ويعني طرقاً في الخداع البصري، بما يولد الشعور لدى المتلقي بأنه ينظر إلى العمل المعروض في بُعده الثالث، أي العمق (فضلاً عن بعديه الآخرين، في الطول والعرض). ولقد جرى أحياناً اختصارُ الفن، المتحدِّر من هذه التجربة الأوروبية، بهذه التقنية، بالخلاف مع تقنية الأيقونة المسيحية أو المزوَّقة الإسلامية، اللتين تعتمدان على البعدين فقط.

موت الفن (La Mort de l'art): يتخذ هذا المصطلح معنى مخصوصاً عند هيغل، ولا يلبث أن يتخذ معنى آخر، بل اسم تيار فني بعينه، في القرن العشرين.

أما عند هيغل، فيشير التركيب إلى المحطة الأخيرة ـ «عتبة الحداثة» ـ التي يبلغها الفن في «التمرحل» الذي تبيَّنه هيغل في أنساق الفنون (الثلاثة، في حسابه)؛ وهو لا يعني «موت» الفن بمعنى ما، وإنما بلوغه وضعية جدلية في النسق الفني الثالث.

أما في تجارب الفن الحديث، في القرن العشرين، فعنى «موتُ الفن» خصوصاً مجموعة فنية وأعمالاً فنية طلبت الفكاك من الإرث

«الصالوني» و«البورجوازي» للعمل الفني، ما يعني موت مرحلة أو أسلوب.

الهالة (L'Aura): يشير هذا اللفظ في استعماله إلى ما يحيط النجم من إشعاع ضوئي، إلا أنه حملَ مع الفيلسوف والتر بنيامين دلالة مستجِدَّة، وهي ما يجمع بين العمل الفني «الأصلي» ونسخه المختلفة الناتجة عن وسائل إعادة إنتاجه الآلية، حيث إن «الأصلي» يحتفظ بهالته، بينما تفقد الأعمال الفنية المستَنسَخة مثل هذه الهالة.

وما يستوقف في هذا المصطلح هو أن الدرس الجمالي بات يفصل بين عملٍ فني وآخر، وهو ما يساعد في درس القيمة الجمالية والقيمة المالية للعمل الفني من جهة، وفي درس العمل الفني بين «أصله» و«تلقيه»، من جهة ثانية.

ثبت المصطلحات

إجارة	Salariat
أرض محروقة	tabula rasa
استيهام	Fantasme
اسمية	Nominalisme
إكراه	Contrainte
أمبيريقي	Empiriste
انطباعية	Impressionnisme
انفكاك	Déliaison
الأنوار/ الأنوار (الألمانية)	Lumières/ Aufklärung
أوالية	Machinisme
باوهاوس	Bauhaus
بنائية	Constructivisme
بنيانية	Instaurative
تبادل	Correspondance
تخليصي	Synthétique
تدبير إلهي	dei ex machina
تساوق	Homologie

Pessimisme	تشاؤمية
Figurative	تشبيهية
Maniérisme	تصنُّعية
Expressionisme	تعبيرية
Analytique	تعليلي
Entendement	تفاهم
Suprématisme	تفوقية
Sacralisation	تقديسية
Déconstruction	تقويض
Cubisme	تكعيبية
Perfection	تمام
Hédonisme	تمتعية
Pointillisme	تنقيطية
Convention	توافق
Universel	جامع
Beau	جميل
Ferveur	حميَّة
Monologue	خطاب المتكلم لنفسه
Dadaïsme	دادائية
Sécularisation	دنيوية
Dogmatisme	دوغمائية
Subjectiviste	ذاتوي
Satisfaction désintéressée	رضا منزَّه عن الغرض (كَنْت)
Symbolisme	رمزية
Hard Rock	روك الضاج
Romantisme	رومنسية

Sublime	سامي
Surréalisme	سوريالية
Citationniste	شاهدي
Faux-semblant	شَبَه مزوَّر
Ut pictura poesis	شعر نظيرُ التصوير
Crépuscule	شفق
Disgracieux	شنيع
res cogitans - res extensa	الشيء الذي يفكر ـ الشيء الممتد (ديكارت)
Naturalisme	طبيعية
Commande	طلبية
Avant-garde	طليعة
Utopie	طوبي
Trans-avant-garde	عابر للطليعة
Sturm und Drang	عاصفة وانقضاض
Nihilisme	عدمية
Moyen-âge	عصر وسيط
Antiquité	عصور غابرة
Rationalisme	عقلانية
Téléologique	غائي
Finalité sans fin	غاية من دون نهاية (كَنْت)
Inconvenant	غير اللائق
Blaue Reiter	فارس أزرق
Fantaisie	فانتازيا
Ready-Made	فن جاهز
Arts mécaniques	فنون أداتية

Arts libéraux	فنون حرة
Phénoménologie	فنومينولوجيا
a priori	قبْلي
Laid	قبيح
Cinquecento	القرن السادس عشر (الإيطالي)
Ruptures	قطائع
Orthodoxie	قويم
Valeur d'usage	قيمة استعمالية
Valeur d'échange	قيمة تداولية
Classicisme	كلاسيكية
Coloris	لوان
Postmoderne	مابعد الحداثة
Traité	مبحث
Systématique	متَّسِقة
Réifié	متشيِّئ
Transcendental	متعالٍ
Séculaire	متقادمة
Harmonieux	متناغم
Idéalisme	مثالية
Brûke	مجموعة «الجسر»
Mimésis	محاكاة
Déboulonage	محزقة
Imaginaire	مخيال
Scolastique	مدرسانية
Ecole de Francfort	مدرسة فرانكفورت
a priori	مسبقة

Agréable	مستحسَن
Futirisme	مستقبلية
a posteriori	لاحقة
Grief	مطعن
Pièces atonales	معزوفات غير نغمية
Anachronistes	مغالطون
Convenable	مناسِب
Perspective	منظور (جوي)
Affect	مؤثِّر
Humanisme	نزعة إنسانية
Pulsion	نزوع
En Dernière instance	(في) النصاب (الأخير)
Dodécaphonisme	نظام الاثني عشر صوتاً
Utilitarisme	نفعية
Renaissance	النهضة
Partition	نوتة
Nostalgie	نوستالجيا
Fauvisme	وحشية
Fonctionnalisme	وظائفية

المراجع

Books

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Essai sur Wagner*. Trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg. Paris: Gallimard, 1966.

———. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. E. Kaufholz et J. R. Ladmiral. Paris: Payot, 1980.

———. *Philosophie de la nouvelle musique*. Trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.

———. *Sur Quelques relations entre musique et peinture*. Textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy avec la collab. de Jean Lauxerois. Paris: la Caserne, 1995. (Croisées)

———. *Théorie esthétique*. Trad. de l'allemand par M. Jimenez. Nouv. éd. rev. et corr. Paris: Klincksieck, [1996].

Alberti, Leon Battista. *De La Peinture: 1435*. Préf., trad. et notes par Jean-Louis Schefer; introd. par Sylvie Deswarte-Rosa. [Paris]: Macula, 1992.

Alois Reigl, *L'Origine de l'art Baroque à Rome*. Trad. de l'allemand par sibylle Muller; prés. Paul Philippot. Paris: Klincksieck, 1993. (L'Esprit et les formes)

Aristote. *Poétique*. Texte traduit par J. Hardy; préface de Philippe Beck. Paris: Gallimard, 1996.

Augustin (Saint). *Les Confessions*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Dunan, 1946.

Baudelaire, Charles. *Critique d'art; suivi de critique musicale*.

Edition établie par Claude Pichois; présentation de Claire Brunet. [Paris]: Gallimard, 1992.
———. *Oeuvres complètes*. Edition révisée par C. Pichois. Paris: Gallimard; Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
Baumgarten, Alexandre Gottlieb. *Esthétique*. Traduit du latin et de l'allemand par J. -Y. Pranchère. Paris: Editions de l'herne, 1988.
Baxandall, Michael. *L'Oeil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'italie de la renaissance*. Paris: Gallimard, 1985.
Bayer, Raymond. *Histoire de l'esthétique*. Paris: A. Collin, 1961.
Becq, Annie. *Genèse de l'esthétique français moderne (1680-1814)*. Paris: Albin Michel, 1994.
Benjamin, Walter. *Ecrits français*. Présentés et introduits par J. -M. Monnoyer. [Paris]: Gallimard, [1991].
. *Paris, capitale du XIX^{e} scièrle. Le Livre des passages*. Trad. de l'allemand par J. Lacoste. Paris: Le Cerf, 1989.
. *Poésie et révolution*. Trad. M. de Gandillac. Paris: Denoêl, [s. d.].
. *Sens unique*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris: Les Lettres nouvelles, 1978.
Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre = Schriften zum Theater*. Paris: L'Arche, 1972-
Breton, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
Bürger, Peter. *La Prose de la modernité*. Trad. de l'allemand par M. Jimenez. Paris: Klincksiek, 1995.
———. *Theorie der Avant-garde*. Francfort: Suhrkamp, 1974.
Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de beau et du sublime*. Traduction et avant-propos de B. Saint- Girons. Paris: Vrin, 1973.
Cassirer, Ernst. *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*. Trad. de Jean Lacoste. Paris: Belin, 1991.
Cauquelin, Anne. *L'Art contemporain*. Paris: Presses universitaires de France, 1992. (Que sais-je? ISSN 0768-0066; 2671)
Château, Dominique. *La Question de la question de l'art*. Paris: Presses universitaires de vincennes, 1995.
Clair, Jean. *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard, 1983.
Cometti, Jean-Pierre, Morizot Jacques et Roger Pouivet. *Questions*

d'esthétique. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

Croce, Benedetto. *Essais d'esthétique*. Textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien. Paris: Gallimard, 1991.

Danto, Arthur Coleman. *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Trad. De l'anglais par C. Hary-schaeffer. Paris: Le Seuil, 1989.

———. *La Transfiguration du banal: Une Philosophie de l'art*. Trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer; préf. de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Ed. du Seuil, 1989.

De Duve, Thierry. *Au Nom de l'art. Pour Une Archéologie de la modernité*. Paris: Edition de Minuit, 1989.

Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

Descartes, René. *Oeuvres de Descartes*. Paris: Vrin, [s. d.]. 11 vols.

———. *Traité des passions*. Suivi de la correspondance avec la princesse Elisabeth; présentation et annotations par F. Mizrachi. Paris: Union générale d'éditions, 1965. (Le Monde en 10/18; 276-277)

Diderot, Denis. *Essais sur la peinture, salons*. Paris: Hermann, 1984.

———. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier frères, 1968.

———. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Texte établi par Jean Seznec. Paris: Flammarion, 1967.

Didi-Huberman, Georges. *Devant L'Image*. Paris: Editions de Minuit, 1990.

Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Préf. de Dominique Désirat. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993. (Collection Beaux-arts histoire, ISSN 1158-5110)

Dubuffet, Jean. *Asphyxiante culture*. [Paris]: J. -J. Pauvert, 1968.

Dufrenne, Mikel. *Art of Politique*. Paris: [UGE, 10/18], 1974.

———. *Esthétique et philosophie*. Paris: Klincksieck, 1976. (Collection d'esthétique; 27)

———. *La Phénoménologie de l'experience esthétique*. Paris: PUF, 1953.

Dumchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Ecrits présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1975.

Ethrenzweig, Anton. *L'Ordre caché de l'art: Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy; préface de Jean-François

Lyotard. Paris: Gallimard, 1974.

Faure, Elie. *Histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 1987. 4 tomes. T. 1: *L'Art moderne*.

Félibien, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Introd., établissement du textes et notes par René Démoris. Paris: Les Belles lettres, 1987-. (Nouveaux confluents, ISSN 0298-9980)

Ferry, Luc. *Homo Aestheticus. L'Invention de goût à l'âge démocratique*. Paris: Grasset, 1990.

Francastel, Pierre. *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Gallimard, 1989. (Collection tel; 152)

———. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De La Renaissance au cubisme*. Paris: Gallimard, 1965.

Freud, Sigmund. *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte. [Paris]: Gallimard, 1971. (Idées; 234)

. *L'Inquiétante étrangeté: Et Autres essais*. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. [Paris]: Gallimard, 1985. (Oeuvres/ de Sigmund Freud; [4])

. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1977.

Goethe, Johann Wolfgang. *Ecrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1996.

———. ———.Textes choisis, traduits et annotés par J. -M Schaeffer; introduction par Tzetan Tododorov. Paris: Klincksieck, 1983.

Goodman, Nelson. *Languages de l'art*.

———. ———. *Une Approche de la théorie des symboles*. Traduit de l'anglais et présenté par J. Morizot. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1990.

———. *Manières de faire des mondes*. Trad. de M.-D. Popelard. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1992.

Greenberg, Clement. *Art et culture. Essais critiques*. Paris: Macula, 1998.

Habermas, Jürgen. *Le Discours philosophique de la modernité*. Trad. de l'allemand par C. Bouchindhomme et R. Rochtilz. Paris: Gallimard, 1998.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. S. Jankélévitch.

Paris: Aubier; édition Montaigne, 1994.
Heidegger, Martin. *Approche de Hölderlin*. Trad. H. Corbin [et al.]. Paris: Gallimard, 1962.
———. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. W. Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962.
Horkheimer, Max et T. W. Adorno. *La Dialectique de la raison*. Trad. de l'allemand par E. Kaufholz. Paris: Gallimard, 1974.
Jauss, Hans Robert. *Pour Une Esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par C. Maillard; préface de J. Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.
——— [et al.]. *Théories esthétiques après Adorno*. Trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme. Paris: Actes Sud, 1990.
Jean Paul. *Cours préparatoire d'esthétique*. Traduction et annotation de Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy. Lausanne: L'Age d'homme, [1979].
Jencks, Charles. *L'Architecture postmoderne*. Paris: Denoël-Gonthier, 1978.
Jimenez, Marc. *Adorno et la modernité. Vers Une Esthétique négative*. Paris: Klincksieck, 1986.
———. *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel*. Paris: Klincksieck, 1995.
Kandinsky, Vassili et Marc Franz. *L'Almanach du Blaue Reiter, (le cavalier bleu)*. Présentation et notes par Klaus Lankheit. Paris: Klincksieck, 1981.
Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Edition publiée sous la direction de F. Alquié; trad. de l'allemand par A. J.-L. Delamarre [et al.]. Paris: Gallimard, 1985.
———. ——— . Trad. par A. Philonenko. Paris: Vrin, 1965.
———. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduction, introduction et notes de R. Kempf. Paris: Vrin, 1992.
Lacoue-Labarthe, Philipe et Jean- Luc Nancy. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*. Paris: Le Seuil, 1978.
Lessing, Gotthold Ephraïm. *Laocoon*. Trad. J.-F. Groulier. Paris: Hermann, 1990.
Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.

Lista, Giovanni (éd.). *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*. [Paris]: L'Age d'homme, 1973.

Lories, Danielle. *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 1989.

———. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Méridiens; Klincksieck, 1988.

Lukács, Georges. *L'Ame et les formes*. Trad. de l'allemand par G. Haarscher, notes introductives et postface de G. Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

———. *La Théorie du roman*. Trad. Jean Clairvoye. Paris: Editions de Minuit, 1979.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Editions de Minnuit, 1968.

Marcuse, Herbert. *Culture et société*. Trad. G. Billy, D. Bresson et J. -B. Grasset. Paris: Editions de Minuit, 1970.

———. *La Dimension esthétique. Pour Une Critique de l'esthétique marxiste*. Trad. Didier Coste Paris: Editions du Seuil, 1978.

———. *Eros et civilisation*. Paris: Edition de Minuit, 1968.

———. *Eros et civilisation. Conrtibution à Freud*. Trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel. Paris: Editions de Minuit, 1963.

———. *L'Homme unidimensionnel*. Trad. de Monique Wittig, revue par l'auteur. Paris: Editions de Minuit, 1968.

Marx, Karl. *Introduction à la critique de l'économie politique*. Trad. M. Rubel et L. Evrard. Paris: Gallimard, 1965.

Menke, Christoph. *La Souveraineté de l'art, L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*. Trad. P. Rusch. Paris: A. Colin, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Texte établi par Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.

Millet, Catherine. *L'Art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987.

Moulin, Raymonde. *Le Marché de la peinture en France*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain*.

———. *Oeuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, [s. d.].

Novalis, Friedrich. *Petits écrits*. Traduit et présenté par Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1947.

Passeron, René. *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris: Vrin, 1962.

Platon. *Le Banquet, Phèdre.* Traduction, notices et notes par E. Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

———. *Hippias majeur.*

———. *Second Alcibiade, Hippias mineur, Premier Alcibiade, Eurthyphron, Lachés, Charmide, Lysis, Hippias majeur, Ion.* Traduction, notices et notes par E.Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

———. *La République.* Introduction, traduction, et notes par P. Pachet. [Paris]: Gallimard, 1993. (Collection folio. Essais; 228)

Revault d'Allonnes, Olivier. *La Création artistique et les promesses de la liberté.* Paris: Klincksieck, 1973. (Collection d'esthétique; 15)

Rochlitz, Rainer. *L'Art au blanc d'essai. Esthétique et critique.* Paris: Gallimard, 1999.

———. *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique.* Paris: Gallimard, 1994.

———. *Théories esthétiques après Adorno.* Arles: Actes Sud, 1990.

Rosenberg, Harold. *La Tradition du nouveau.* Paris: Editions de Minuit, 1962.

Saint-Girons, Baldine. *Esthétiques du XVIII Siècle. Le Modèle français.* Paris: P. Sers, 1990.

Shaeffer, Jean-Mari. *Adieu à l'esthétique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

———. *L'Art de l'âge moderne: L' Esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours.* [Paris]: Gallimard, 1992. (NRF essais)

Schiller, Friedrich von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme.* Traduites et préfacées par R. Leroux. Paris: Aubier; éditions Montaigne, 1943.

Schopenhauer, Arthur. *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort.* Introduction de Martial Guéroult; trad. de l'allemand par Marianna Simon. Paris: UDE, 10/18, 1964.

Seel, Martin. *L'Art de diviser. Le Concept de rationalité esthétique.* Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris: A. Colin, 1993.

Souriau, Etienne. *La Correspondance des arts.* Paris: Flammarion, 1947.

Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres; suivi de le*

sacrifice en rêve. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.

———. *La Relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

Tertulian, Nicolas. *Georges Lukàcs*. Paris: Le Sycomore, 1980.

Teyssèdre, Bernard. *L'Art français au siècle de Louis XIV*. Paris: Le Livre de poche, 1967.

———. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris: Julliard, 1965.

Vasari, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes= Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*. Paris: Berger-Levrault, 1981.

Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture*. Textes traduits et présentés par A. Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1987.

Wolfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Trad. par Claire et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, 1952.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Trad. de l'allemand par E. Martineau, présenté par Dora Vallier. Paris: Klincksieck, 1986.

الفهرس

ـ ب ـ

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

- ش -

- ط -

- ع -

- غ -

ـ ف ـ

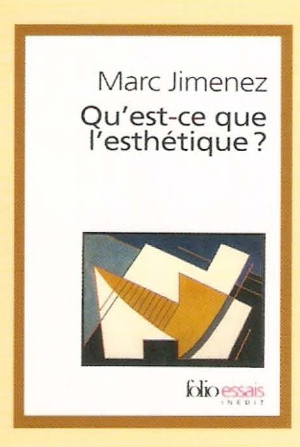
ـ ق ـ

ـ ك ـ

- و -

- ي -

ما الجمالية؟



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم



المنظمة العربية للترجمة

«ما الجمالية؟» لمارك جيمينيز كتاب ـ مرجع في درس الفن والجمال، صدر في طبعته السابعة بالفرنسية، وبالعربية ـ اليوم ـ بعد ترجمات إلى لغات عديدة. يعود الكتاب إلى أستاذ بارز في الجامعة الفرنسية، وإلى باحث مرموق في الجماليّات.

وهذا الكتاب يراجع تاريخياً ونظرياً وتحليلياً انبناء «الجمالية» كسبيل دراسي وفلسفي، منذ التفلسف الإغريقي مروراً بالنظريات «الكلاسيكية» بلوغاً إلى المذاهب الفلسفية المتأخرة وهو بقدر ما يعاين الخطاب الجمالي يعاين أيضاً التجارب والأساليب الفنية، فضلاً عن أنه يعاين تشكّل هذا الخطاب الخصوصي في نظرية الحداثة نفسها.

وصدور هذه الترجمة العربية يستجيب لمجموعة من الحاجات، في الجامعة والمتحف وصالة العرض والذائقة العامة، كما في مكتبات الجامعي والفنان والمثقف والمتذوق، فضلاً عن أن الكتاب يقع في صلب الجدل حول الحداثة وما بعدها، وفي رهانات المجتمعات والثقافات لجهة أحكامها وقيمها وخياراتها الذوقية والأخلاقية والفنية وغيرها.

- **مارك جيمينيز:** أستاذ في جامعة السوربون الجديدة ـ باريس الأولى، مدير «مختبر الجمالية النظرية والتطبيقية». من مؤلفاته: *Esthétique contemporaine: Tendances et enjeux.*

- **د. شربل داغر:** أستاذ في جامعة البلمند (لبنان)، كاتب في الجماليات. من مؤلفاته: **مذاهب الحُسْن: قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية، والفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول** (جزءان).

الثمن: 16 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-0-1373-2
9 789953 013732